目　　次

第一章 影　　响

丹尼尔斯（以下简称“丹”）：马卡斯·奥里欧斯①所著《沉思录》的整个第一部分，都是用来感谢他的双亲、祖父母、教师和朋友的，即那些对他的生活有着重要影响的人。你是否也愿意这样做呢？

梅纽因（以下简称“梅”）：我非常愿意这样做。我首先要感谢我的妻子狄安娜；也应该感谢我的父母和老师，当然，还有我的孩子们。我觉得，甚至和那些我不喜欢的人的往来，对我也始终是有教益的。

狄安娜和我在某些方面很相同，我们都是献身于艺术的人。她成长在一个音乐家庭中，学的是芭蕾舞，对音乐很有素养。她渐渐把自己的知识和能力，转移到生活这门更为广阔的艺术中去了；而我在生活的艺术中，步履却不十分稳健。

无论做什么事情，她都强烈渴望得体和绝对的均衡。美学是她道德的基础。以她为榜样，我已经逐渐确信，美学对我们的实际行动，往往是很好的、很合适的指

① 马卡斯·奥里欧斯（Marcus Aurelius，121—180年）罗马皇帝（161—180年在位），斯多噶学派哲学家。——译注，下同

导，而且比道德、法律、教义问答手册等更为有效和更灵活。

由于她对别人是如此的慷慨和体贴，所以她的美学观念从未脱离过生活。她的美学标准是：每一种思想、行动和交往关系都应当是美好的、和谐的、均衡的。

这不仅是个非常好的想法，而且也是切实可行的。我们以那些从事建造廉价房屋的房地产投机商为例：假如他们的道德是丑恶的，他们就不会认真从事房屋的设计和建造，这些人也必定不会是仁慈的。他们没有和最好的建筑师与室内装饰专家们讨论；也不向家庭主妇们、那些今后可能会购买和居住这些房屋的人进行调查；不研究儿童们的需要；也不管住宅建造点和整个地区的关系。这是一种丑恶的思想和行为。他们唯一的标准就是赚钱，想尽快地把投资收回来。这样的人即使能造出很舒适的房屋，那也不是他们的真正目的，他们不过是为了赚钱，而把住宅的富丽堂皇作为幌子而已。所以，他们也就决不可能把住宅建造得更加美好。

狄安娜的审美观，在衣着、谈吐和感情方面都是很确切的。她所做的一切，无论从美学和道德的观点来看，都是令人愉快的。有时我们会遇到一些人，从美学的观点来看，他们是令人愉快的，可是他们尚未建立起审美观和道德标准之间的联系。一旦有了这种联系，生活就会改变，日常生活就会有完美的目标；就能正确地处理好孩子与成人的关系；就能正确处理好政治、工作、家庭生活等各方面的关系；就能正确处理好和朋友以及竞争者之间的关

系。

当我第一次遇见狄安娜时，我马上感到她就是我一直所寻求的人。她给了我和我的工作以非常大的帮助。但是，我还是希望她能有更多的时间和机会来发挥她在散文、诗歌等各方面的巨大创作才能。我不知道你有没有看过她表演的两个电视节目，是分别根据卡明斯（Cummings）的诗和爱德华·利尔(Edward Lear)的诗编写的。狄安娜朗诵了这些诗歌。整个场面几乎是像演歌剧一样：服装、道具、特别是音乐，一切都配合着诗歌的情绪与内容。她还参加了《动物狂欢节》的演出，朗读了自己的诗，表现得优美、机智、灵活。

无论做什么事情，狄安娜的举止总是恰到好处：在不幸面前，她表现出不屈不挠的精神；而处在紧急关头时，压力越大，她越是清醒、镇静。我对她的这个优点总是感到十分惊讶，因为我正好相反，当我遇到很大的压力时，就容易失去自我控制能力。恐怕这也就是在我的一生中，总是把自己的激动感情引导到音乐上去，而尽一切可能来培养自我镇静能力的原因。

相反地，狄安娜有着某种潜在能量，她善于从事某些看上去似乎不可能做到的事情。这就好比一辆赛车，当你把它的时速降到一百五十哩，没有充分发挥它的效能时，它就会发出抱怨的声音；当你开足马力，使它到达设计的最高水平时，它就会发出满足的吼叫声。

为了开好某场音乐会，或是准备某个讲座，我总力图保存我的精力，而她却办不到。她在工作时间内总要做些

事情或作某些改进。我无论写些什么，总是交给她看，而她也每次帮我进行修改。狄安娜为了别人的利益，总是把自己的精力、意志贡献出来，我简直怀疑她根本就不知道什么是爱护自己。她真是一位罕见的贤妻良母，她既要陪着我到世界各地旅行，又要照看我们的孩子们。我所以能取得这样的成绩，首先就要归功于她。

在我整个的一生中，很幸运地能认识到这么多具有献身精神的人。没有谁的父母能比我的父母更具有献身精神了，如果加以挑剔，我认为，他们是过于献身了，为了我和我的姐姐们，他们竭尽了一切努力。

我的父母总是使我免受舆论宣传和猎奇心理的干扰。在很长一段时间内，我从来没有会见过一位记者，也没有看到一篇对我的音乐会的评论，这样做对我的成长是很有好处的。尽管我举行了许多音乐会，可是我还保持着原来的家庭生活方式，我们从来也不谈论有关钱的问题，也从不接触那些会影响我们前进方向的事情。我们的生活始终环绕着音乐、家庭和朋友。

我父亲不断地把国内外所发生的重大事件告诉我，他常从报纸上剪下一些文章让我看，直到现在他仍然寄一些他认为有趣的剪辑给我。

我母亲对我的影响主要在于她语言和文学方面的修养，当然，我们还有几位优秀的家庭教师。赫菲西巴、雅尔塔和我始终生活在那些全心全意献身于事业、工作，并专心致志地教育我们的人之中。

回想我的第一次婚姻，我感到那是我对生活在被人包

围之中的一种反抗。我那时选择的对象，是个性格轻浮、语言华而不实的人，她对外部世界很少关心，也没有什么崇高的生活目的，因此我们之间关系的破裂当然是不可避免的。除了上述的以破裂为结局的婚姻外，从我懂事的时候起，就一直生活在那些有共同理想、有崇高的生活目的的人们中间。例如我那全心致力于三个孩子的父母；我的三位伟大的老师：埃奈斯库，珀尔辛格和阿道尔夫·布希；狄安娜以及我在世界各地的同事们和朋友们。

我始终以非常感激的心情回顾埃奈斯库对我的影响：对音乐、对人类、对生活本身的崇敬；对女性的尊重以及对儿童讲话时的和霭态度。埃奈斯库对待别人，不管是大人或小孩，不管是赫赫有名的大人物还是平民百姓，他总是给以同样的尊重，而且，对待任何事物都显得十分大方。埃奈斯库面容端正，满头黑发，身材修长，外表洋溢着浪漫主义的气质。当他演奏音乐时，无论是拉小提琴还是弹钢琴，指挥乐队还是唱歌，或者只是谈论音乐，总能使人受到他激情的感染。布希不像埃奈斯库那样热情，但他毕竟是德国传统的、最优秀的老师，而且和埃奈斯库一样，他也十分崇敬音乐。

在回答了你的第一个问题之后，我才感到和我所遇到的、与我一起工作的这些人在一起，是多么幸运。直到今天，我仍然生活在有着共同理想、并愿意为他人的幸福献出自己的才能的人之中。没有这种生活态度的人我是不可能和他们共同生活的。

埃莉诺·霍普是我的十分能干、心地很善良的秘书。

她头脑清醒、乐于助人。每个访问过我开办在萨里郡阿伯南的音乐学校的人，都会感受到一种友好的气氛。这种气氛并不是我造成的，而是我们那位优秀的校长彼得·伦肖和他的妻子弗吉尼娅、他的前任安东尼·布雷肯伯里以及全体师生共同努力的结果。

在这所学校内，我们力图建立起一个把音乐生活、精神生活、文化生活结合在一起的大家庭，互相帮助，互相理解，并使学生在社会、艺术、科学、哲学等各方面都具有开阔的视野。

也许我生活中的这种献身精神是来自父辈们的犹太传统观念。我和我周围人们的工作，并非致力于战胜别人；但是，如果我们面对一次无法避免的挑战，那么我赞成波隆尼阿斯对即将返回法国的莱尔特斯所说的话："不要卷入争论。但是，如果不得不争的话，那就要争赢，以使你的对手记住你。"

我认为，一场最终不分是非曲直的斗争将会给我们带来许多痛苦。

丹：你在哪些方面受孩子们的影响？

梅：孩子能使成年人保持青春的活力，他们比任何人都更能了解自己的父母，在发表批评性意见时，他们一般都没有什么顾虑。

我们的孩子都是绝对诚实可信的。他们不喝酒，也不吸毒，能把自己的生活处理得很完善；他们工作得很努力，也会安排好自己的经济。

孩子们的成长有两个特点：一方面他们会模仿父母，

学习父母的样子；另一方面，他们也会朝着与父母完全不同的方向发展。这是成长过程中的必经阶段。如果不以自己的父母为对象，甚至作为反对的对象，他们靠什么来检验自己呢？当孩子用外面学来的东西来考查自己的父母，考查他们的原则和整个生活方式的时候，就会有一个产生分歧和解决分歧的过程。而一旦当孩子表明自己已经独立了，并感到他们的父母离标准并不是那么远，那么孩子们通常就会回来的。

狄安娜一直是很审慎的，从不会不敲门就到孩子的房间里去，也不打听他们的秘密，不询问他们不愿告诉我们的事情。他们很自然地希望能取得自主权，自己决定自己的事，并从自己的错误中取得教训。

孩子们使我们保持了青春的活力和头脑的机敏，缺少他们，我们就难以保持既定的生活航向。尽管我们经常组织音乐会和旅行，有着自己的生活秩序，但是我们还需要孩子们的影响，以使自己能跟上时代前进的步伐；注意自我反省，以期扬长避短，让生活既紧张而又充满欢乐。为了防止陷入自我烦恼的深渊，孩子对家庭来说，是不可或缺的。

丹：当你还是个孩子的时候，那些最负声望的小提琴家的演奏，对你的影响大吗？

梅：大极了。我那时所崇拜的偶象就是海菲茨和克莱斯勒；对埃尔曼的泰然自若、无拘无束的演奏也非常佩服。就象一位被自己的声音所迷住的意大利男高音一样，埃尔曼也让自己的琴声给迷住了。他用小提琴奏出了许多

人们从来没有听到过的非常美妙的音乐，以使人感到满足。他对声音和力度变化的控制是极为出色的。

我佩服海菲茨那种罕见的自我控制能力和准确性。他的声音具有不同凡响的金属光泽。我敬慕克莱斯勒演奏中的亲切感，他演奏时的那种令人难以捉摸的魅力，把我带到了当时从未接触过的优美境地和浪漫世界。那时我还是个孩子，开始知道并感受到多种感情，但是还不了解它们。我感受到生活中有悲剧，也有豪放、热情和欢乐，但是还没有在外部世界中体验到这些感情。

我的双亲赐予我柔和、开朗和关心他人的性格，但在我成年前它只是一种孕育着的、内向的感情，犹如枝头的一朵花蕾；随着时间的推移，我自然而然地对自己受到的家庭影响进行了一番探讨，并把这种感情转给他人。这是人生中的一个重要阶段，是由感受到向外发展的阶段。一朵鲜花盛开了，这就是成长。

克莱斯勒的演奏对我来讲是无限珍贵的，它告诉了我许多当时自己还不知道的事情：例如维也纳以及我从未去过的另一些城市；我还不懂得的对异性的追求等等。作为一个孩子，我当时最大的愿望，就是希望将来能演奏得象海菲茨那样好，象克莱斯勒那样富于表现力。

当我九岁或是十岁的时候，我演奏了帕格尼尼的《女巫之舞》、《无穷动》和拉罗的《西班牙交响曲》。听过我少年时所录制的这些唱片的评论家们说，这些演奏可以和海菲茨的演奏媲美。连我自己也不知道我是怎样做到这一切的。不过，那时如果让我把克莱斯勒那些音符极为简单的

小曲，例如《爱之欢乐》、《爱之悲哀》或《美丽的罗斯玛琳》等演奏得好的话，恐怕我是做不到的。

大约在我二十岁的时候，我和全家回到了巴黎。人们要求我录制一些克莱斯勒的小曲，我对自己说："现在是时候了，应该把它们演奏好"。我买了一张克莱斯勒演奏的《美丽的罗斯玛琳》和《维也纳随想曲》的唱片，我仔细听，并尽一切努力来模仿他。大约两周以后，我录制了这些小曲，而且感到很满意。以后我演奏了许多这类克莱斯勒的曲子，在战争期间几乎每天都演奏它们。

我很佩服海菲茨的高度控制能力和严格性，他演奏时具有某种热情，这种热情好象是由电子计算机计算出来的。海菲茨非常清楚他所要做的事情，没有一个音符、一个重音、一个滑音、一个揉音不被他控制住。象许多善于控制自己的人一样，他演奏时看上去十分自然，毫不费力。

我感到海菲茨所做的每件事情都没有偶然性，我们可以从他所具有的金属光泽般的声音里，听出他演奏的每个音符。这种光泽好象经过多次反复琢磨，成了象月光那样不是发自本身的反射光芒。

如果说克莱斯勒的声音象阳光，温暖得足以使人的内心融化，那么海菲茨的声音就比较冷。他的声音是如此近乎完美，以至你会误认它是舒适的壁炉火光。但它不是炉火，这里没有灰烬，也没有余烟袅袅；在他的声音中，找不到思念家乡这类的缠绵情感。他的声音更象一束电流、能发出强有力的辐射，既光滑又动听，但总使你觉得感情上

有一定的距离。有人想把他的演奏说成是人工“合成”的，这种说法不公平，因为世界上只有一个海菲茨，再也无法“合成”另一个海菲茨。罗宾，你还记得那个童话《渔夫和金鱼的故事》吗？

丹：不记得了，请你给我讲讲。

梅：一条因受了魔法而由王子变成的金鱼，答应满足救了他生命的渔夫的愿望。渔夫的妻子想要从他们破旧拥挤的小屋中搬进一间象样的房子里去住。住进新屋子后，她还嫌不够，又要求有一幢带花园的楼房。但是她的欲望永无止境，在她想做皇后的愿望也实现了以后，却又想当女皇、教皇、甚至还想当上帝。然而贪心给她带来了毁灭，她和她的丈夫不得不又回到他们原来的破旧小屋中去了。

我给你讲这个神话故事是想告诉你，当我还是一个孩子的时候，很象那位渔夫的妻子。听了海菲茨的那些极为优秀的唱片后，我的欲望就燃烧起来了。那时我练得非常刻苦，但是缺少方法，就好象靠了魔法，才使自己的演奏几乎象海菲茨那样的完美。但最后就象那位渔夫的妻子，我为我那些过分容易得来的成绩付出了应有的代价：我不得不从头开始。我必须把童年时代凭直觉学来的东西，以更有意识的、着重分析的方式，进行再学习。这种再学习，不仅包括音乐上的，也包括技术上的。

海菲茨总是给人以从容的感觉，始终不慌不忙。那时，特别是当我演奏某些技巧性乐曲时，我比海菲茨急燥和任性得多。海菲茨从来不给人以“匆忙”的感觉。

当他演奏贝多芬的协奏曲时，由于他有那种令人难以

置信的控制力，使整个协奏曲的第一乐章，始终保持着绝对相同的速度，严格按照乐谱中所标记的一切去做，从而使他自己和乐队都没有喘息的机会。所以，我感到他的处理缺少某种极为重要的东西。

不过海菲茨演奏柴科夫斯基的协奏曲时却非常含蓄，具有某种感情上的控制和抑郁，而不象他同时代的某些小提琴家或当今一些小提琴家那样，完全沉醉在柴科夫斯基的音乐之中。他并不想把柴科夫斯基协奏曲中的最后一点韵味全榨出来，他把这首协奏曲处理得酷似俄国演奏家弓下的柴科夫斯基：适度、有节制并且非常端庄。

目前在艺术界中，有些人追求夸张的艺术效果。有些演奏者不是想法表达音乐本身所具有的自然感情，而是给音乐强加了许多他自己想要表现的东西，以便给人们以深刻的印象，使这些附加的东西凌驾于作品之上。结果造成这部作品所表达的东西比原来应当表达的多了，因而作品的本来面貌就起了变化。假如我们能让音乐自然表露，那它所表达的东西就足够了，而且会更有说服力。

强扭的瓜不甜。做作出来的艺术效果总有某些虚假。我指的是有些唱片，使用了十六把小提琴，在E弦的高把位上用很强的揉音，这种办法演奏出来的效果实在令人作呕。它的甜味象糖精，和天然的新鲜蔗糖完全不同。我们所需要的效果就好象是头天晚上刚刚滴进桶里的墨西哥仙人球汁，没等它发酵就拿来制作最美味的饮料。

当今世界的竞争，是一种消极因素。为了竞争，人们使用了种种并不高明的手段来大力吹嘘他们的商品，以便

吸引人们的注意。这种广告宣传的虚假性，也会出现在我们的音乐和其它艺术中，海菲茨从不受它影响，在这方面他是个很好的榜样！从他的演奏中，我们可以看出一个人在技术上和表现力上能取得多么大的成绩，而且又不脱离情趣高雅的轨道。

海菲茨在演奏柴科夫斯基的协奏曲时，所表达出来的那种庄严与自然的感情，我们在牧拉文斯基指挥的柴科夫斯基交响乐中也可以感受得到：全神贯注于整个作品，敏锐地体现作品的结构，速度变化适中，不沉醉在每个乐句之中。

我感到海菲茨演奏巴赫、莫扎特、贝多芬的作品，并不那么十分得心应手，而克莱斯勒在这方面就比他有利：他出生在奥地利，曾在维也纳、巴黎、罗马学习过，比海菲茨受过更多的西欧古典音乐艺术的熏陶。虽然我没有亲耳听到过海菲茨所录制的巴赫的无伴奏奏鸣曲，但他的确是录过的；他录制的《埃尔加协奏曲》，演奏得很美，只是加进了很多主观成份。

把海菲茨的演奏说成是“华而不实”，无疑是轻率而不公正的。海菲茨应当得到他应有的荣誉，并受到人们的尊敬。我讨厌那些攻击海菲茨的人。他的才能体现了犹太艺术家的优秀品质；是俄国犹太人强烈渴望表达感情的化身；是在美国艺术舞台上竞争获得成功的典范。

丹：希望你能给我讲讲克莱斯勒在舞台上演出的风格。在我的想象中，他肯定是十分热情并具有吸引力的。

梅：他总是很亲切，很和气，在他身上有着某种玩具

熊似的讨人喜欢的地方。他的头发灰白，走路时，脚有点拖地，这可能与他在第一次世界大战时受伤有关。他在台上的样子确实让人感到和蔼可亲，他把音乐、自身和听众这三者结合在一起了。每个人都能得到亲切安慰，并深受感动。克莱斯勒表达出了听众所需要的、并为之感激他的特殊感情。

相比之下，海菲茨在台上就显得比较严肃，和听众的关系比较疏远。当他演奏的时候，眼睛总是看着左手，琴拿得很高；除了他的手臂、手和手指外，身体很少有动作，是全神贯注的典型。听众对他难以、甚至不可能产生很亲切的感觉。而克莱斯勒就不同了，台上台下，每个人都处在幸福之中，他表达了对人们的爱戴，也接受了人们对他的爱戴。

丹：你有没有间接向一些音乐家学习过？

梅：当然有，我就向夏里亚平学习过。当我还是孩子时，在巴黎仅听过两次他的演出：在《伊戈尔王》和《鲍里斯·戈都诺夫》中，这位巨匠给我留下了极为深刻的印象。我猜想伊萨耶也一定是类似夏里亚平的人物，他们两人都具有巨大的能量和感情，并且形象高大，使得他周围的人，无论多有才能，看上去也都成了侏儒。尽管克莱斯勒的演奏如此优美、高雅；海菲茨几乎是十全十美，但在伊萨耶面前都失去了光彩。

我会见过伊萨耶一次，从那次会见，以及以后我所听到的有关他的一切，使我感到他在舞台上一定有一种令人难以置信的控制力。伊萨耶举止典雅，而且心胸开阔。他

在嗜好方面也是过人一头的：一打啤酒对他来讲不算什么，据说他还能一口气吃下一只羊腿。夏里亚平也有着惊人的胃口，这恐怕就是造成他事业衰退的原因。有关伊萨耶和夏里亚平的每件事情，似乎都和"大"联系着。

埃奈斯库在演出水平与所处地位接近于伊萨耶。当埃奈斯库坐在钢琴前，弹奏一首歌剧的改编曲时，一切都呈现在你面前了。听他在一架立式小钢琴上弹奏瓦格纳的《特里斯坦》，比欣赏著名的科文特花园剧场里装饰十分华丽的舞台演出还要丰富。当你来到埃奈斯库面前时，在你面前展现的仿佛是整个世界。

埃奈斯库给予我的影响是多方面的：他对事物的出于本能的反应；他始终保持着的慷慨大方的天性；以及他那种无拘无束的自由感，都对我产生了影响。埃奈斯库的自由感，就象焰火那样直上云霄，灼然发光，华彩夺目。生气勃勃应该是我们生活中的一个基本组成部分，记住这一点对当今人类来讲是很重要的。因为我们生活在一个越来越受机械和时刻表支配的时代，我们的活动存在着被周围环境所限制而不能生气勃勃地进行的危险，就象火车必须准时进站一样，因为它的前一分钟和后一分钟都有列车到达。当然，我指的不一定是英国！

在现代人类生活的许多方面，越来越多的人和事被牵扯到一起了，而在过去，事情却可以按照自己的方式，以自己的步伐进行。我们以自发的方式从事活动的可能性正在不断消失。

以前，一位音乐家进行旅行演出，到一个城市后，就

把他的牌子挂出来，看谁会发现。假如第一场音乐会开得成功的话，剧院经理就会在下一两个星期里给你安排更多的音乐会。帕格尼尼当时就是这样做的。将近七十年前的彻尼阿夫斯基①三兄弟，在澳大利亚以及其它地方也是这样做的。当时以这样的方式来从事旅行演出是完全可能的，因为那时通信往来很不方便，交通也不可靠，所以你无法告诉对方准确的到达时间，只能告诉人家你同意在某个季度抵达，可能这个月，也可能是下一个月。

我对你说过我第一次到巴黎开音乐会的事吗？事情就象我刚才说的那样。那时我是个十岁的孩子，到巴黎后，人们把我介绍给拉穆勒交响乐队的指挥保尔·帕莱伊，他很喜欢我的演奏，立即对我说，“下周我们一起演奏《西班牙交响曲》；再下一周我们演奏柴科夫斯基的协奏曲”。你想想，如果我现在到了纽约或巴黎，并提出下周开音乐会，那剧场的经理就会说，“我们在两年内无法给你安排！”

这说明我们现在的情况和从前是多么的不同。埃奈斯库在他那个时代，他认为什么事对他自己和周围的人是合适的，他就去做什么。他喜欢演奏小提琴，喜欢演奏室内乐，也喜欢和朋友们在一起。埃奈斯库的整个生活都是充满朝气的。就我所知，没有哪一天的生活是和他的音乐脉搏相矛盾的。夏里亚平的生活方式肯定也是如此。

---

① 彻尼阿夫斯基(Cherniavsky)兄弟三人都生于俄国的敖德萨。利奥，小提琴家，生于1890年，是奥尔的学生；简，钢琴家，生于1892年；米恰尔，大提琴家，生于1893年。他们于1900年组成三重奏小组，在世界各地演出。1917年首次在美国演出。

但是请不要误解，他们工作得很努力。埃奈斯库曾经告诉过我，在旅行演出时，他听到伊萨耶练起琴来，一练就是几小时。这位伟大的音乐家，如果不坚持如此严格的逐日练琴的话，就不可能获得并保持他那崇高的威望。

鲁宾什坦也是精力充沛的典范，他也是上述那种能完全靠自己掌握生活节奏的人。八十岁时，他还能上台演奏，而且演奏得很优美。不只演奏一首协奏曲，往往是两首，甚至三首，然后他就和朋友们作通宵达旦的长谈。

丹：请让我提一个偏离音乐主题的问题。作为一个年轻人，当时你心目中的英雄是哪些人？不论是现实的、历史的，还是虚构的、神话中的？

梅：象所有的美国孩子一样、也可以说象世界上所有的人一样，当时我心目中最了不起的英雄就是查尔斯·林德伯格①，他单人驾机飞越了大西洋。这在当时来说，简直是惊险小说中的主题。

至于圣经中的人物，我钦佩大卫的那种纯洁的义务感和勇气。

《所罗门之歌》是我始终喜欢的一部书。对我来讲，所罗门似乎是个最完善的人物，聪明、可爱，又富有诗意。他既是国王，又是个很普通的人；他向往爱情和深知美的涵义。所罗门显然是非常机智的，他的思想和行为都富于创造精神。

耶稣主张人类要博爱。他说，如果别人打你的左脸，

---

① 查尔斯·林德伯格，美国飞行家，生于1902年。

你就把右脸也转过去让他打。然而，他从不缺乏勇气和力量。例如，他就曾手拿鞭子，推倒高利贷者的桌子，并把他们赶出教堂。耶稣的精神一直鼓舞着我的生活。

在所有伟大的艺术家中，莱昂纳多·达·芬奇是我心目中英雄里的英雄。他不仅是位出类拔萃的画家，还是雕塑家、音乐家、诗人、警句作家、科学家、发明家；还擅长军事工程和城市建筑，真是位非凡的伟人。

我的父母认为假日决不能随意虚度，这个意见很好。在我三十多岁的时候，曾向一位著名的语言学家洛金斯基学习过俄语。洛金斯基每年都要学习一种新的语言。他给了我一本意大利文的达·芬奇警句小册子，里面有许多好看的插图，我无论到什么地方都带着它，使我极为遗憾的是，几年前这本书让我遗失了。

后来我受康斯坦丁·布伦纳哲学著作的影响极大。他是德籍犹太人，当纳粹德国占领荷兰后，他被捕了，并被纳粹分子用瓦斯杀害了。

1938 年，一位匿名者给我寄来一批布伦纳的书，这很可能是布伦纳的亲朋好友们估计我会对他的书感兴趣而寄给我的。我从来没有见过布伦纳，但战后有人给我看过一封信，在信中，布伦纳曾提起过我。

布伦纳的哲学思想主要来自东方，也有我十分崇敬的荷兰哲学家斯宾诺沙的影响。而他的著作又非常的德国化。他写过很美的散文，并以讲德语为自豪。因为这种语言非常适合表达哲学思想和某些抽象思维。我花了几个星期的时间才理解了他的写作风格，从那以后，我就不断地

阅读他的著作。布伦纳的哲学思想是我的行动指南，使我能处理好生活中的各种事情。这种指导思想继续在我身上不断发挥作用。

布伦纳著作的主要内容是对生活各个方面都包括在内的总概念，在某些方面它和古代佛教有关原子的理论很相似。多少世纪以来，佛教的理论一直认为物质可以分成为无限小的分子。记得我在什么地方曾读到过关于佛教早就实际估计出人体脊柱的神经末稍的数量的报道。他们观察生活能从百万分之一的微量到整个宇宙。

布伦纳是第一个打破有机体与无机体之间互不关联这一概念的哲学家，他的这种理论正逐渐为人们所接受。布伦纳提出，所有的一切客观事物，无论是一块石头、一片树叶、一棵树、一个动物或一个人，都是受一个总的客观规律的激励和制约的。所有一切都从属于一个总的生命过程。他从不在任何客观事物之间划出一条绝对的界限。

他的哲学著作一点也不使人感到枯燥乏味；他的散文则以感情充沛、热情，文理清晰而著称。例如他所写的那本《我们的基督》就是热情洋溢的；他崇拜耶稣，并不把他当成上帝，而是当作最伟大的预言家。

在我读过的所有哲学论述中，布伦纳的观点最接近我自己在生活中凭直觉而产生的概念。他力图消除人与人、国家与国家、人类与宇宙之间的那些明显的矛盾和差异。当我寻求正确的宇宙观时，布伦纳的著作给了我很大帮助。它使我懂得了许多道理，拨正了生命航向，并使我获得了估价生活中各种事件的能力。

那时我只有二十多岁，有足够的时间读书，而现在我要尽这么多的义务，所以很多年不读他的书了。但我仍然是布伦纳学会的一位忠实成员，而且尽我的一切努力而工作着，努力使他的书重新在德国出版，这些书在纳粹德国时已被烧毁了。现在海牙设有布伦纳学院，而且由于再版和出版了新的译本，使我愉快地感到他的著作正被更多的人所了解、认识和接受。

丹：你刚才讲了哲学对你的影响；现在可否请你谈谈小说对你的影响？有没有什么小说里的人物，不管是哪个国家的，使你感到喜爱，或者认为就是你心目中的英雄？

梅：我读过的小说是比较少的。我小的时候喜欢读马克·吐温的作品；还喜爱威拉·卡瑟(Willa Cather)的作品，他是我们家庭的朋友，作品的风格很可爱。后来，我读了《战争与和平》，给我留下了很深的印象。我还读了一些巴尔扎克和狄更斯的小说，如《马丁·朱述尔维特》、《尼古拉斯·尼克尔贝》、《奥利弗·特威斯特》以及《荒凉山庄》等。我认为狄更斯作品中的人物最富有人情味。

丹：你说你目前没有时间对一些书籍作深入研究，但是否有些书是可以放在身边经常参阅的呢？

梅：我觉得最值得经常拿出来看看的，是中国老子的著作，还有莎士比亚的一些十四行诗。最近我刚读完了欧文·豪著的《纽约的犹太移民》，这是一本很有趣的书，我对这本书并不是随意浏览，以图休息的。

我喜欢那些热情而活泼的诗歌；喜欢唐奈、马维尔和维克托·雨果的作品；我还特别喜欢霍尔德林(Hölderlin)

和歌德。在歌德的诗中，我最喜欢《幸福的渴望》，这是根据东方的抒情诗写成的组诗中的一首。

丹：回顾过去，你没有进过普通学校，而是在家自学的。这样做的优缺点是什么？

梅：自学使我有足够的时间练习小提琴；学习一些外国语；看那些我父亲推荐给我的书。但是从另一个角度来看，我失去了学习大量其它功课的机会。

直到现在我还有许多方面的知识很贫乏，例如数学和科学。但是我因为没有受到普通学校全部课程教育而造成的缺陷，却以其它方式得到了补偿。如我的父亲不断地告诉我世界上所发生的事件；母亲教我文学，我的父母对人的美德有着崇高的观念。还有，我非常幸运地在很多地方旅行，会见过许多人，这些都弥补了我在受教育方面的不足。

可以这么说，我所失掉的最重要的东西是失去了儿时与我的同龄人在一起的生活，也失去了在他们中间衡量自己的机会；相反地，我是在几乎与外界隔绝的环境下，较为孤独地成长起来的。所以，在很长一段时间内，我和同龄人在一起时，总感到很不自然。

在一所好的学校读书，譬如说英国的普通学校，大部分的时间都由你自己进行安排，你必须在规定的最后期限内把功课做好。不过，没有人在背后监视你，也没有人为你拟定完成功课的程序。

与此完全相反，我是在家庭中长大的，因此我每天的日程都是规定好的，哪怕是每个小时，全不由我做主。我

的生活受教师时间表的支配，这种状况几乎一直延续到二十岁。

当我决定应当由自己来决定这一切的时候，我简直处在完全真空的状态，因为突然一切全都靠自己想办法了。我的父母对这个决定从不加干涉。事实上，正是他们鼓励我这样做的。要做决定是容易的，可是要把时间安排得很充实的确是困难的，因为有许多的事情亟需我去做，可是我缺少经验，又不善于管理自己。

我从小不会料理自己，现在回过头来看看，不能不说这是个缺点。但是在我成长的过程中，也有许多优点：没有浪费时间；不乏父母和姐姐的尽心照顾，所以我仍然受到了良好的教育。我的生活环境并不狭隘，这是很有利的。我十分清楚地了解家庭生活的困难和欣慰。

生活中的事情是错综复杂的，但我从来也没有能在这些事情中充分地发挥过自己的独立性，相反总是听从家里的安排。从某种角度来看这是好的、健康的，是得天独厚的；但是也有消极的一面，后来有许多事情，如果我曾经有过更广泛的生活经验的话，那我就一定能处理得更好了。

我十分珍视我在旅行和战争时期所学到的东西，这些知识帮助我开阔了视野。那时我虽已结婚，但还处于半成熟状态。现在我能独立地为我们在世界各地的军队进行演出，并与他们交流了。我要通过音乐对他们讲些什么，这对我来说是十分激动和有益的经历。

音乐和小提琴是我生命的重要支柱，有了它，我的生

活就无比美好。我用不着像别人那样必须进行艰苦的斗争，以开创自己的道路。当然，别人通过他们自己的斗争学到了不少东西，挣到许多钱，推进了自己的事业，从而在某些方面比我更富有，更有经验。

我的生活和成长道路既有长处，也有不足。我已经为这些不足付出了代价，虽然至今我还不知道是否自己已经迎头赶上去了。假如用降落伞把我空投到某个没有人认识我的国家，没有我的小提琴，没有钱，我又不会说当地的语言，我真不知道我能活多久！这对我才是个真正严峻的考验，但是，我并不渴求一试。

第二章　小　提　琴

丹：是什么东西促使你把演奏小提琴当成你的毕生事业？

梅：我并不是经过推理、经过长时间认真的分析后才开始要求学习小提琴的。人们往往从我们现在的观点去回顾过去的事情，这样就容易得出不合情理的假想。那时我只是个想学习小提琴的孩子。

虽然在我办的音乐学校里的孩子们都非常想成为音乐家，可是他们并没有使用这种深思熟虑的方式来问过自己，“我是否准备把自己的一生致力于我们的乐器呢？”客观的实际情况并不象我们想象的那个样子。

一个孩子想做某件事情或是决定做某件事情，一定是有着合乎逻辑的原因的，但是这个原因往往是深深埋藏在时间之中，也可以从祖先对他的影响中找到答案。这种影响往往是隐蔽的，可是能量却是很大的。遗传和环境的各个方面都会对孩子的发展趋势有所影响。就我个人的情况来看，我的父母是俄国犹太人。父亲属于海西底克（Chassidic）派的犹太人，这是些爱好歌唱和舞蹈并喜欢演奏小提琴的人。我的母亲也喜欢音乐。

当我还是个孩子的时候，父母就经常带我去听音乐会，后来我就本能地想拿把琴来表达我的感情。所以那时我拿琴来并不是想拉给别人听，只是想用来抒发自己的感情。我感到那时我所做的选择是对的，从那以后我一直对我早期所表现出来的爱好感到愉快。

如果我不演奏小提琴，而是从事其它职业的话，我不知道我是否能做出成绩来。虽然我对其它许多事情都很感兴趣，但我从来也没有机会认真地从事过其它职业。如果我去做的话，我可能是个很好的养蜂家，或是一个好的医生，这连我自己也说不清楚。我对人的身份、人的心理、人的生理、人的精神等方面都有着强烈的兴趣，我也可能成为一个好的牧师，但是考虑到我对旅游和冒险性的生活很感兴趣，如果只让我局限在一个教区内工作，我会感到不适应的。

我们是根据什么选择自己的伴侣的？我们是否能和自己的伴侣长久地生活下去呢？我们能否忠实我们的誓言“白头到老”，这就要看我们的希望，我们最深的想象力，我们的错误，我们对社会习俗的看法以及我们的生活道路了。有些人似乎能预感到失败。前几天我听到这样一个玩笑：“啊，妈妈！我希望我第一次的婚姻是成功的！”

小提琴似乎就是我生活的伴侣。虽然我并不是只用同一把琴演奏，但是我总是和小提琴保持着某种象征性的伴侣关系。即使是现在我也时常拉一拉其它的琴，以寻求不同的声音，得到新的激励。如果我拉的是另外一把好的瓜乃利或是斯特拉底，它可以使我的演奏增添新的风味和热

情，但是绝大多数时间我始终是忠实于我心爱的斯特拉底小提琴的。

丹： 有的孩子选择学习小提琴，有的则选择其它乐器，你是否能看到他们的性格有什么具体不同的地方？

梅： 选择学习小提琴的孩子，希望听到象他们自已歌唱似的单声部的旋律。另一方面，他们可能会有坚强的性格，对所提出的问题希望得到很仔细的回答。而钢琴演奏者的性格就不同了，他们往往更加全面，并带有几分谐和性。钢琴家也需要有好听的声音，可是音质对他们来讲，不象对小提琴家那么重要。钢琴演奏者往往要把注意力更多地放在具有和声的乐谱上，并要注意各个声部的进行，以及控制钢琴的大量键盘。所以演奏钢琴很可能成为一件非常有理性的事情。但是世界上有许多热情的钢琴家，可见事情也不一定就是这样。

钢琴上的每个音都是固定好的，用手指按键盘就可以发出这个声音，因此演奏者就需要更多地理解这些音符，使它们更富有意义。然而与此相反，当你在小提琴上开始拉一个音时，它远远不是象钢琴上发出的那种可以被人接受的声音。

许多音乐家既会演奏小提琴也会弹钢琴。我的第一位老师路易·珀尔辛格就能很好地演奏这两种乐器。在我们的学校中也有些孩子学习两种乐器，例如我们从新加坡招来的一位很有才能的男孩益金寿(译音)，他现在主修钢琴，但是他有几年在学习钢琴时，还同时在一两个著名的乐队中演奏中提琴。

小提琴似乎更人情化，更亲切，更象人声的召唤。演奏钢琴可能不象小提琴那样的疾驰如飞，当然在伟大的钢琴家手中，也是能在钢琴上表现出这种品质的。

当巴赫创作《赋格的艺术》时，他心中并没有明确为何种具体的乐器而写。这首作品是很好的对位曲，适合弦乐器、钢琴、管风琴，甚至还可能适合合唱。因此在达到了最高的演奏水平和完全置身于音乐的境界以后，所有的乐器都是相同的。

丹：现在你对练琴的看法如何？

梅：我喜欢练琴。但由于我有许多事情要做，所以在练琴方面我不能如愿以偿。对我来讲，练琴就是探讨和温习某些感觉的过程。与演奏钢琴相比，触觉因素在演奏小提琴中所起的作用是非常重要的，因为所有的东西都处在不断的变化之中。没有两个八度音程在弦上的距离是相同的，音准的位置也不是固定不变的。更没有哪个音符或是哪个声音总是保持原样不变。弓在弦上的压力，运弓的速度，弓和弦的接触点等方面的细微变化，形成了发音中的千差万别，要想孤立地学好这些东西是根本不可能的。

你必须从总体上来掌握声音，从它的变动范围上来掌握声音。当一个军队侵略某个国家时，它几乎是一下子就占领了整个国家，或是一个地区一个地区的占领它，而不是一寸土地一寸土地地占领它。在掌握小提琴方面，也要从整个变动的范围上掌握它，从弓子最小的压力到最大的压力，从最慢的弓速到最快的弓速，从最低的把位到最高的把位。所有这些，都是通过演奏者的感受，通过身体各

个部分的用力与放松、主动与被动、加强重量和减少重量来起作用的，在演奏时，凭直觉运用这些器官，从而获得各种表现手段。

小提琴演奏过程是灵活的，没有完全相同的两次演奏。但是我们可以有条不紊地学习它，而且我越来越强烈地感到这种学习应当是很细致的，不是一下子就可以做得到的。从演奏音乐的意义上讲，我们的能力来自平衡感，来自对各种细致差别的辨别力，也就是技巧。一旦你掌握了技巧的各个方面之后，例如弓速、重量、把位、从最窄到最宽的揉弦幅度，从最慢到最快的揉弦速度等，那么你的演奏能力就应当是自然的，是下意识的。

当你演奏乐器时，你内心中的意图不仅转变为无数个手指的细小动作，而且也转变为背部肌肉的动作。在这种情况下，我觉得演奏小提琴和其它的艺术技巧是没有什么差别的，就象雕刻家的艺术意图直接转变到他的刀口上，画家的艺术意图直接转变到他的画笔尖上一样。

第三章 音乐作品的理解和演出

丹：我知道你在所有的小提琴协奏曲中，最喜欢贝多芬的协奏曲。是否请你谈谈你对这部作品的概念是怎样逐渐形成的？

梅：如果说这部协奏曲我演奏得还不错的话，原因是我从儿童时代起就对这部作品有了感受。我知道这首协奏曲要表达的内容是什么，并理解它所具有的力量和崇高的感情。由于我的老师珀尔辛格和埃奈斯库的教导，在我还是个孩子的时候，就对这部作品的内容有了亲切的感受。后来，通过有意识地分析以前凭直觉学来的东西，这部作品的结构概念就形成了。因而我对这部作品的演奏也就更有权威性，当然，不一定就更令人信服。

我对这部作品的理解，确如你所说，有过长期的演变过程，但是并没有一个突变的过程，现在我仍沿着自己的既定的道路走下去。这样，无疑会有助于我对贝多芬其它作品的理解，因为我所积累起来的经验，会适用于贝多芬的整个创作。例如，他的作品中的音阶，所包含的内容就远远超过音阶本身的意思，每个音符都有它丰富的内容。贝多芬作品中的每一组音阶或琶音，都是整个作品中不可

缺少的重要组成部分。

我认为我现在可以把贝多芬协奏曲演奏得比过去更好，这主要是我对音乐有了更深的理解；在某些方面感受更清楚、更明确，同时也仍然充满了神秘的成份，我从来也没有认为贝多芬协奏曲就应当演奏成这个样子。在第二乐章开始的地方，和在第一乐章中弦乐进来后反复演奏的升 D 的地方，都使我肃然起敬、惊叹不止。

小时候，通过直觉，我把贝多芬的协奏曲演奏得很谐和；现在我在感性认识的基础上对它进行了逻辑分析，经历了一个向自己和向总谱提出大量问题的过程。在我逐步深入地熟悉这部作品的进程中，我不断发现许多新的、使我感到惊讶的东西。但是熟悉这部作品并没有使我轻视这部作品，恰恰相反，就我自己而言，对任何人和事的熟悉，只会增强我对他(它)的探索和追求。

当我还是个孩子的时候，我感到这首协奏曲开始的地方有些干巴巴的；而现在当我听到这首协奏曲以平静的定音鼓声开始，然后是木管在 D 大调上的答句时，我的内心就十分激动。这些年来我有了许多生活的经历，因而这首曲子开头所表现的那种令人肃然起敬的纯朴感情和它的基本节奏，对我来讲就有了更多的含义和体会，因而也就更富有人情味了。

现在我知道了这首乐曲在开始处所表达的内容。当我指挥乐队或担任独奏时，我知道我对乐队的期望是什么，这决不是仅仅把音符拉准、把节奏搞对；我明白了要让听众感受到的是一种什么样的气氛和情绪：这是一种均衡，

宁静的气氛，在小提琴声部加进来时，显现出一丝疑虑，然后渐趋平静，并变得更加坚定。

贝多芬的创作，喜欢用大幅度的感情突变手法，往往从最轻的声音突然变成最强的音量；还有那些异乎寻常的、充满想象力和生命力的休止符，以至使音乐虽然无声，但却仍在进行下去。所有这些贝多芬的写作风格和手法，我都比以前理解得更加透彻了。

我始终保持着对贝多芬的作品的热爱，就象对待一件有着特殊意义的纪念品一样，随着岁月的流逝，它越显得珍贵。

丹：当你完全脱离音乐的时候，你是否能对某部作品，或是教学工作，或是你音乐生活的任何一个方面，有新的体会呢？

梅：有。我一直对正面研究问题的方法持怀疑态度。我感到有时采取迂回战术更加可贵。常常会有这种现象：把手头正在做的事情放一放，改做别的；然后再回来，事情往往会进展得更好。有时我三四天完全不练琴，再拿上手时，发现我原来练习的作品，也会出现新的面貌。当然，这并不是说，停顿的这段时间比用来工作的时间还重要，而是说两种都需要。不管我们从事的是什么工作，都先要有一个刻苦工作，甚至是斗争的过程，然后再有一段消化、吸收的过程，这样就会把学来的东西变成自己的知识。

用脑子思考、有目的地、谨慎地做事情和照别人的样子去做，这两者之间有很大的差别。在演奏音乐时，就存

在着积极创作的过程，和消极模仿的过程。

丹：曾经有人这样说过，“梦想吸引着我们”。

梅：是啊，正是这样。我完全同意这种说法。但是为了使我们的梦想能按照我们所希望的那个样子吸引我们，就不得不对它有所提防。举个例子来说，假如我们去看一场充满了杀人放火这类暴行的坏电影，晚上就可能做恶梦，就会给我们带来麻烦。这就好比我们吃多了之后，会胃痛一样，最好事先不要吃得过多，以免胃痛。

在我演奏小提琴、从事教学、讲话或者走路的时候，我觉得我应当成为我理想中的样子。我希望自己能成为一个积极的善于接受各方面事物的人。我认识两三位医生，他们知识渊博，不仅精通本行业务，而且洞悉人类的内心世界；他们的治疗不局限于听诊、号脉，还考虑到遗传因素和生活环境。如果我是医生的话，就要做这样的医生。音乐家和医生这两者，都必须认识到如此复杂的主客观的因素。

一位医生可能过去学习过分析这些因素和处理方法，但是当他在诊所里，面对具体的病人，要开处方时，这些因素就令人难以置信地纠缠在一起了，复杂得连电子计算机都难以经受这个考验。一个真正有本事的医生，当他给病人看病、检查病人的身体和皮肤色泽等各种症状时，应该能够把他过去所学到的知识，他所培养出来的观察能力、充分地发挥出来。这就是我理想中的医生和教师。

前几天，我在学校里教几个年轻的孩子拉琴，我感到自己比以前任何时候都教得明晰、自然、准确，并能非常清楚地把我的想法讲给一个九岁的小女孩听，而且我们大

家的脸上都充满了笑容。这个女孩的问题是左手2指和3指缺少独立性。我先问她："你知道你哪儿有毛病吗？"她踌躇不语。我就启发她说："如果你有两样东西，希望它们能自由活动，你让它们靠在一起好，还是分开好？"她回答说："分开来容易活动。"我说："对啊。现在让我们来看看你的手指，为什么你让它们紧紧地靠在一起呢？当然做错了也不要紧，没有谁会责备你的，因为你还不会分析问题。相信你一明白以后，就会纠正它的。你可以先不用琴来练习手和手指的各种位置，让每个手指的动作都能独立，而做到这一点的关键是要使每个关节都放松，手指动作应该彼此协调、互相支持。"

我喜欢把一个问题简化为一个基本公式，然后再把它运用到生活的各个领域中去。例如我们的社会生活也可以从我和这个小女孩的工作中得到如下启示：个人既要溶合到集体中去，但又不能丧失自己的独立和自由。小提琴家的左手也是这样，为了使每个手指能自如地运动，各个关节都应当是协调的。

我力图把关于小提琴指板的知识和自己的一般生活经验联系起来。前者仅局限于几平方英寸，而后者展现在面前的却是整个宇宙。我经常发现一些对这两者都同样有效而简单的共同原则，诸如怎样对待磨擦；如何对待力量的使用；通过对问题从感性到理性的分析，找到合理的途径；如何做到平衡；关于自由以及个人和社会对自由的限制，即偏见、错觉、自私和贪婪。

我喜欢找出这些基本的等式。我希望我所教的学生长

大之后能懂得，个人的自由可以和他们的手指关节的自由相比，如果这些关节是僵硬的，它们就会妨碍表达思想、感情和愿望。

当我们欣赏一位小提琴家演奏的时候，我们常常会通过小提琴演奏家的手指来判断他的演奏，因为手指是演奏者意志的最终体现者。也就是说，按弦和运弓都得通过手指。但是演奏时如何运用身体的其它部位，往往会被听众和演奏者所忽视。我们经常看到学生们把注意力放到他们的手指上去，而忽略了正需要演奏者集中注意的手指、指根关节、手腕、手肘、肩和背部动作之间的连贯性等方面。

另一个应予注意的问题是头部要自然放松，所以我建议学生开始学时先不要去费力地拉琴，而要先找到能在指板上毫不费力地来回运动的感觉；建议他们集中注意头部的平衡感觉，甚至可以先不让下颚接触腮托，肩部也不要碰到琴，而是把琴平衡地放在锁骨上。

当然，如果和你一起工作的是一些存有偏见、思想狭隘、自以为是、固执己见的人，那就很难取得融洽的工作气氛。然而，思想、行为、声音都应协调这一原则已经深入到教师和学生的心目中去了，因而我们学校的工作情景和生活气息就像一首乐曲。当然，这不是我个人的努力，而是那些所有在学校工作的人的共同成果。

有不少人，辛勤劳动终生，而看不到成果。但是我们的学校却是一个共同工作的整体，每人都能享受自己的工作成果；我们的教师，几乎天天都可以见到学生们对自己的进步所流露出来的喜悦。这不仅使所有的教师对教学方

法进行新的探索，而且也是他们力量和灵感的取之不尽，用之不竭的源泉。

丹：你刚才谈论了年轻人和他们在音乐中所取得的成绩，这使我联想起我的老师艾伦·罗兰兹。有一次，当我们在一起研究一首贝多芬的钢琴协奏曲时，他对我说过，“要在听众面前把一首乐曲演奏得非常从容不迫，就必须十分老练和自信。”

梅：是这样的。演奏者必须感觉到自己内在的音乐脉搏。如果完全依靠听众的反应或外界的意见，那你就不可能获得这种心境上的平静。而一旦具备了这种因素，那么，听众在倾听那些慢板乐章中缓慢、柔和的乐句时，所表现出来的入神状态，就会进一步增强演奏者的控制能力和平衡感。你会感到，你像个魔术家般的抓住了广大的听众。当演奏贝多芬的协奏曲第二乐章的中段时，就会出现此种情景，似乎没有一个听众想动一动。这只有在一位有修养的印度音乐家即兴演奏印度琵琶时，其气氛才能与之相比。

柏林交响乐团恐怕是世界上唯一能使用最慢的速度而又演奏得非常有说服力的乐队。当然他们也能既准确又清楚地演奏快速乐句，可他们在演奏每个音符时似乎总怀着一种依依不舍的心情，把每个音、每组和弦都演奏得非常准确，又优美动听。柏林乐队的演奏家们比其他人有更多的机会在世界著名指挥家的指挥下演奏贝多芬的作品，那种德国古典交响乐作品所特有的巨大篇幅，锻炼了演奏者的耐心。俄国那些最优秀的乐队，也显示了同样的品质，

他们好象有的是空间和时间。而法国的乐队就不同了，他们是活泼、简练和完美的缩影。

德国人生来就有哲学头脑，所以他们容易钻入某些抽象的概念之中而难以自拔；容易沉缅于一个接一个的新奇、怪诞的念头里去。这种时候，他们仿佛完全脱离了现实，哪怕东印度的鼓声也无法把他们唤醒。然而柏林交响乐团在这方面却是一个优秀的例外，他们演奏出来的声音总是非常的丰满圆润，毫不枯燥，即使近年来新吸收的年轻演奏员，也受该乐队著名指挥尼基什和福尔特文格勒的熏陶，继承了此种精神和传统。他们的演奏风格，真使我惊叹不已。

丹：古钢琴家肯尼思·吉尔伯特最近说："你要想成为一个演员，就必须爱出风头。"你同意这句话吗？

梅：我认为不一定是这样。包括音乐在内的各种优秀艺术，甚至传统的手工艺，完全能容纳各种气质和个性的人，并让他们各展所长。例如，我虽不喜欢弗朗西斯·培根(Francis Baeon)的画，也从不在房间内挂他的画，但我不能不承认他是位有才能的画家。

尽管演出和出风头有一定的关系，但是我知道有些伟大的钢琴家，性格却是十分含蓄的，他们在演出时，几乎想躲在钢琴后面。当然也有些钢琴家和小提琴家，具有火热的性格。

我们校内的学生情况也是这样，有的内在，有的外向。例如有个学生，才十几岁，是个优秀的小提琴手，在物理和电子学方面也很有天赋。他演奏奥涅格的无伴奏奏

鸣曲就非常精采，但结尾很草率，就好象感到自己的演奏很丢人似的。我觉得，如果别人能演奏得象他那样好的话，就会把结尾的地方演奏得更有力量、更令人信服，以便使自己的演出和听众的反映自然地连接起来。

怎样结束一首作品是很重要的。如果一首乐曲以极轻的力度结束，使你没有机会炫耀，这时你就应设法渲染一下乐曲的余音袅袅的气氛，使音乐在听众的心里继续回荡，以取得听众的共鸣；假如一首乐曲是以辉煌的尾声结束，而你把弓子放下来的样子过于随便，就会使人感到你所演奏的音乐什么也没有表达出来，给人这样的错觉是令人十分遗憾的。

丹：演奏巴赫的作品和演奏萨拉萨蒂的作品是完全不同的两回事，那么，是否演奏不同作曲家的作品就显示出你个性中的不同部分呢？

梅：是的！我经常演奏和指挥各种类型的作品，有施特劳斯的圆舞曲和格雷皮利(Grappelli)的爵士音乐；也有雷维·香卡 (Ravi Shankar) 的即兴曲和贝多芬、萨拉萨蒂的作品；甚至有一些通俗的炫技性小曲。这些曲子我都很喜欢，而且觉得它们都有它们应有的地位。

丹：当你在那些伟大的音乐家，如埃尔加、布里顿、埃奈斯库等，曾经演出过的舞台上演出时，是否会受到一些特殊气氛的感染而激发起某种灵感？

梅：有的。本(Ben)在演出前通常都非常紧张。他为什么会这样，真是只有上帝才知道，因为没有比他更好的钢琴家和指挥家了。当我和他一起演奏或是听他用钢琴给

彼得·皮尔斯演唱的舒伯特的《冬之旅》组曲伴奏时，真是我所得到的最大的音乐享受。本无论演奏什么作品，都会给作品以新的生命，即使演奏他并不特别喜爱的贝多芬的作品，也是这样。他把《大公》三重奏演奏得很美就是一例。本在上台前十分紧张，但是这对他的演奏影响不大，因为一旦开始演奏后，他就全心全意投入到音乐中去了。

相反地，埃尔加在演出前和演出时一点也不感到紧张，他在广大听众面前指挥，像坐在家中的沙发上一样自然。我从来没有见过在不同的场合下他的感情有过明显的变化。埃奈斯库也不怯场，他是位非常热情的音乐家，在舞台上他能完全投入到音乐中去，而且他是位最优秀的钢琴伴奏。

作为一个钢琴伴奏，你必须忘掉自己，而要非常仔细地听着对方演奏，所以在台上是不能改变这种伴奏的性质的。你的反应有时可能更敏锐、更迅速、更协调，可是作为伴奏的性质，是根本不能改变的。

在开音乐会时，难免有些紧张，我就经历过这样的时刻。这可能是因为我第一次在听众面前演奏一首新作品，对作品掌握得还不熟的缘故；也可能是我的生理状态或精神状态不太好，担心生活中的某些事情所造成的。但是我所知道的伟大的艺术家，他们在台上演出时，都是他们自己原来的样子。

丹：在你的演出生涯中，排练和演出之间是否有明显的不同？

梅：有的。当然如果排练得好，演出比排练更好，这

是合乎理想的。但是我知道有许多次情况正好相反。在我比较年轻时，我从来不喜欢重复自己的一切，这可能是因为我有着某种自我探讨、自我改进的因素。假如上午排练时能达到我所希望的水平，我希望晚上的演出也能达到或重复上午排练时的水平，但是多年来我并没能做到这一点。

过去我常常是早上排练时十分激动，中午我可能休息一下，到了晚上由于生理方面的变化，演出和排练就不大相同。狄安娜时常拿我开玩笑说："我并不希望听到比正式演出还好的排练。"现在在演出日我已养成了一种较好的习惯。总的来讲，到晚上开音乐会时我已经不再感到我的感情已被消耗掉或者我的体力不如早晨那样好了。

丹：我们已经谈论了排练和演出之间可能出现的差异，我很想听听你对一部作品的理解和实际演奏之间的关系的看法。我记得在六十年代中期你曾经在皇家学院谈论过这个问题。

梅：理解和演出这两者之间最好能有一种相互促进的关系，也就是说，通过实际演出能使我们对这部作品有了更广泛的理解；而新的理解反过来又能使我们更好地演出这部作品。这两者之间不应当有很大的差异。这就是我的目标。

我们对一部作品的理解不是抽象的，而是具体的。并且对一位器乐演奏家来讲，这是可以从手指中感觉到的东西，是体现在他所听到的声音之中的。如果他所听到的声音不像他想象中的那么好的话，他的理解就不应当让步。

演奏者有时安慰自己说,"啊，恐怕就只能拉成这个样子吧!"于是就心安理得地接受了这种低水平的演出。我猜想，我们大多数人都有一种潜在的妥协因素。

我时常通过对自己已经熟悉的作品进行再研究，来更新对这部作品的理解，用我的想象力来寻找出作品的真正含意，以保持对这部作品的活生生的音乐形象。同样，对一部伟大的作品的演出，不仅能提高我对这部作品的理解，也能提高我的技术表现手段和乐曲的音色变化，以使演出更加有把握。这一切都使得这部作品的演出不停地向前发展。对作品的理解与演奏能力是十分密切相关连着。技术把握性的不断增长，以及通过研究后对这部作品有更清楚的理解和要求，两者结合在一起，使演奏者敢于向新的境界攀登。

丹：你刚才讲的话，使我想起了施纳贝尔常向他的学生讲的一句话:"但求无过最不足取"。

梅：总的来讲我认为他的这一劝告是对的。演奏者当然应当敢于冒险，使自己处在一定的无拘无束的状态中，看看事情会成什么样子。如果你准备得很充分，并相信你的直觉，那么你演奏的说服力就不是来自你的小心谨慎或是犹豫不决，而是来自无拘无束。假如你演奏得过分无拘束，偶而你会拉出一个噪音或不准的音，但是小心谨慎的演奏未必能保证你演奏得很精确，一点也不能保证。

丹：施纳贝尔晚年时还说，他只想演奏那些能演奏得更好一些的作品。

梅：我听人说他是这样说的:"他只想演奏那些能比他

过去演奏得更好一些的作品！”

至少从理论上讲，我们应当承认作品的伟大之处是可以通过演出来表达的。但是当我演奏某一首作品没有达到应有的水平时，我就第一个愿意承认我的不足。

施纳贝尔心里所想的恐怕是说一部伟大的作品可能有许多种处理方法，很难在哪一次演出中能把这部作品的各个侧面都表现出来。

施纳贝尔的讲话还使我想到另一个问题。正象仅通过一件事情，我们不可能充分认识一个人的潜在能力那样，我们也不可能一下子就理解一部伟大的音乐作品的全部含义。例如，我还非常清楚地记得在我朋友的葬礼上听过阿马迪厄斯①演奏舒柏特的有两把大提琴参加的五重奏。在那种使人感到十分悲痛的场合下，我对这首五重奏有了新的感受，它比我以前任何一次听它时都更为动人、更富有感染力。

丹：相反地，有没有什么作品，以前从感情和技巧都引起了你的喜爱，而现在却引不起你的兴趣了？

梅：有的。我第一个想到的作品就是柴科夫斯基的小提琴协奏曲。这是一首非常吸引人的作品，也是一首被人们演奏得太多了的作品，几乎没有哪位小提琴家不想尽力把这部作品演奏得比别人更美、更华丽、更辉煌的了。所以人们就过多地演奏和使用了这首协奏曲，从而也就把这首协奏曲演奏得比任何一首古典协奏曲都好。在音乐会上，

---

① 阿马迪厄斯四重奏团，成立于1948年。

这首协奏曲并不像其他协奏曲那样有深度，在演奏上似乎已经停滞不前了。演奏得过多，加上演奏时又没有什么新的进展，所以就使我对它产生了某种厌倦的感觉。

说来使人感到有点奇怪的是，这首如此浪漫，又被人们过多演奏了的柴科夫斯基的协奏曲，俄国人在演奏时却比别人更加古典主义化；而我们西方人往往把它拿来当成夸张和显示个人的手段，每个人都想做得比人更多一些。但俄国人却演奏得更冷静、更严格，而没有使音乐失去它感人的力量和效果。这对每一位音乐家来说都是很重要的一课。

丹：前面你说过，在演出日时你已经养成了一种习惯。假设今天晚上你将在艾伯特大厅开音乐会，你今天怎样度过呢？

梅：在我的头脑中，我从来没有排除过在我开音乐会那天可能会发生某些预料以外的、比音乐会还重要的事情，例如履行某些义务，家中有人生病等紧急的事情。

除了这些令人不愉快的事情以外，我喜欢早晨保持很平静。如果我是在旅行演出，那就不行了，因为通常我都在早上出发。如果音乐会是在当地的艾伯特大厅开的话，我大约就在七点钟起床，洗澡、做早操、吃早饭。八点到九点练习小提琴，然后就到大厅去，至少要在九点半之前到那里，以便在十点开始排练前有半小时的练习时间。

假如早晨没有排练的话，那我就可以把早上的时间安排得稍微从容一点：稍晚一点起床，看看来信，做我早上通常要做的事。这包括洗澡；按摩身体，以使血液循环得

更好，做体操，快的慢的，重的和轻的；以及倒立等等我所能想得出的各种练习。每天的运动都不一样，我不喜欢总是重复同样的东西，但我喜欢的动作和姿势总是包括在内的。

然后大约练琴一个半小时，在午饭前和我的妻子散散步。午饭后我要睡个好觉。大约四点钟左右再做一些体操，使身体柔软、灵活起来。

午饭我吃得比较多，但都是些容易消化的食物，开音乐会的那天我一点肉也不吃。不吃肉我就会更好地控制自己、使其更放松，心理和生理上都感到更平静。我也不喜欢吃过多的糖分。但是我喜欢吃米饭、马铃薯和各种谷类，也喜欢吃蔬菜和麦片粥。有时我也在吃饭以外的时间喝些粥。

做完操以后，从五点开始练琴。通常我希望音乐会在八点半开始，这样我就可以有更多的准备时间；如果是在七点半的话，就感到比较紧了一点。考虑到晚上交通上所需要的时间，大约六点十五分我就得从海格特出发了。

通常我在五点以前就穿好服装了，以免在家做完准备练习后，出发去音乐厅前还要穿服装，我喜欢尽可能缩短它们中间的停顿时间。当我旅行演出时，我通常是在音乐会开始前一个半小时就到达那里，这样，不管我刚才在做什么：旅行，看朋友，或是接受访问等等，我至少可以有一个半小时的时间安心地在后台做准备工作。

我在六点钟离家之前，也时常是到达音乐厅之后，在演出前半小时，我通常要吃一些补品，一般是饮用加了大

量莫拉特的玫瑰茶或是香草茶。莫拉特是一种粉制营养品，它含有大量的维生素B和卵磷脂。

有时我吃一些用酵母制成的硬干酪。这种东西也含有丰富的维生素B。有时是吃一些油麦芽制成的、含有丰富的维生素C的食品。我也时常吃一些人参制品、蜂蜜或是酵母粉之类的东西。

我当然不是同时吃这么多东西，只是从我所带来的食物袋中选一些东西来吃，把它混合成一种不太可口的饮料。我并不太注意这些东西的味道，主要为了保持自己的舒适，血液循环畅通，并能消除体内的疲劳。我从来不用什么药物或兴奋剂，我并不感到需要这些东西，我希望我的感官全都十分清醒自若，希望一切都处于自然状态，而不靠某种人为的刺激。我上面所说的这些食品，都是从具有很高营养价值的天然食物中提取的。

我所吃的这些东西给我以热能，它们本身就是一顿饭，很容易消化，它给了我营养和能量，而没有其他负担。

然后我继续做准备练习。我不喜欢在练习和正式演出之间有什么间断，我喜欢有足够的时间，以便安静地、井井有条地进行准备，然后非常自然地走上舞台。

恐怕小提琴家比任何其它器乐演奏家都更不喜欢没有充分准备就走上舞台。从外面走进来，不做准备练习，拿起琴来就上台，这从来不是我理想中的方式。我喜欢按照我自己的方式，一步一步地做好准备。但是我也知道生活并不总是按照我们的理想进行的，有时我不得不从火车上

下来就直接上台演出，或是得了流行性感冒还要演出。在战争中，我不得不在各种情况下为军队演出。

丹： 你演出时城市的气氛和听众的情况，对你影响大吗？

梅： 我很注意周围的气氛，但是这对我演出的影响不大。即使听众是不友好的，也没关系。假如我真正喜欢自己的演出，我就会全神贯注到我的演出之中，而不受其它影响。

我认为演出质量的高低和听众的感动程度是成正比的。我从来没有遇到过我按照自己希望的那样演奏了作品而不受听众欢迎的……再仔细想想，情况也不完全是这样，也有过几次例外的情况。一次是在战时，在两场电影放映中间我进行了演奏，听众没有一点思想准备听音乐，他们被这出其不意的事情弄得莫明其妙，不知是走好还是留下来看下一场电影好。

我记得还有一次。那是我在芝加哥郊区的一个小镇上开的音乐会，听众很听话，在那里安静地听着，但是他们好象没有什么反应。我十分清楚地知道，这些听众更喜欢在收音机里，或是在电视机中收听音乐。他们感到很失望，因为他们不能转动旋钮来看看别的电台或是频道在播放什么节目！

除了这几次偶然的场次以外，听众从来没有使我感到失望过，所以只要我真正喜欢我的演出，就意味着听众会喜爱的。当然，如果我演奏得不好我自己是不会喜欢的。

丹： 杰奎琳·杜·普雷最近在一个十分动人的广播节

目中说，音乐会的听众能散发出一种音乐家所需要的气氛。

梅：我认为她是对的。任何演出都有一种共有的成分，听众就是一批分享共同感情的人，并以演奏者为这种共同感情的代言人。这种激动的、甚至是强烈的感情，又反射回来影响演奏家和他所演奏的音乐。

丹：某些最新的研究成果表明，音乐家所散发出来的气味可以改变听众的情绪。

梅：是的，有人打算用某种对振动十分敏感的仪器来拍摄下音乐家的这种气味。我们每个人都有这种辐射线，它们的来源和性质尚待查明，但这肯定是存在的，我们已经有了视觉上的证明。在我楼上有一张歌唱家的照片，就能说明这种辐射线的存在。颜色、辐射线的强度和类型，以及被拍摄者的心境，这三者之间有着联系。演奏者的心境肯定是受所演奏的作品的影响的。

最早从事这方面工作的人，是位澳大利亚的钢琴家和科学家曼弗雷德·克莱因斯（Manfred Clynes），他使用一种有点像原来的摩尔斯电码发送器的仪表，来监视一位正在听音乐的人的心境和情绪。他发现所有的听众，不管他们在社会和教育方面有什么不同，在听同一位作曲家的作品时，都产生了明显相同的曲线。也就是说，有贝多芬的曲线、莫扎特的曲线和德彪西的曲线等等。从这些曲线中，我们可以看到情绪的变化，诸如表示顺从的曲线，表示进取的曲线和表示爱情的曲线。这些曲线和音乐所要表达的感情是非常一致的。

曼弗雷德·克莱因斯设想出一种被他称为感情周期(senetic cycle)的有趣理论，表明我们的感情是怎样循环着的。从某些消极甚至是粗暴的感情开始，例如猜疑、妒忌、仇恨、侵略，要把这样的感情消除掉、分解掉，使之净化之后，我们才能体会到我们所直接创造出来的爱戴、忠诚、崇敬这样的感情。

克莱因斯博士在那些感到恐惧和不安的人身上做了许多工作，他先用音乐使他们的感情经历这样的一个周期，到一定的时候他们就可以通过自我联想重新体会这样的感情周期，通过这样的工作，他们几乎都增加了力量和信心。

这种感情的周期起到了每一部伟大艺术作品所要起的作用，也就是说，在体会了各种感情之后，你会感到更纯洁了。听众在亨德尔的清唱剧、莫扎特的《安魂曲》、巴赫的《耶稣受难曲》中体验到的感情是什么？在《耶稣受难曲》中，我们再次体验耶稣基督被人出卖和受审的情况，荆棘制的王冠，人们要把他钉死在十字架上的叫喊声；我们的感情从怀疑、伪善发展成为希望和最后的安慰。这就是用音乐体现的感情周期，这个周期大约延续了两三个小时。

看到从事哲学和艺术的人们发脾气时，或当我遇到一位过分献殷勤或专横的人也在生气的时候，我就问我自己，肾上腺素是干什么用的？它是用来保护我们的，当我们面临险境时，肾上腺素使我们兴奋起来进行战斗，保卫自己或是避开险境。我们不能忽视这个事实，我们的身体产生许多与进取心相联系的分泌物，我们这个时代的一个重要问题，就是缺少发泄这种精力的良好机会，这种精力往

往是很粗野的、很散漫的。克莱因斯所从事的这种感情周期，可以使我们吸收某些在我们这个所谓的文明社会中难于感受到的感情，从而使我们的为人更加完整。在听了《马太受难曲》之后，我的感觉就像一件完全拧干了的湿衣服，感到很平静，恢复了正常感觉。我确信别人也会有和我同样的感觉。

东方音乐则完全不同，它确定表达某一种情绪和气氛之后，可以始终保持这种情绪几个小时而不改变。有时节奏变得复杂起来，可能所表达的紧张度有所提高，但是这和西方音乐作品在情绪上的突然改变是很不相同的。当你听一首贝多芬的交响乐或是弦乐四重奏时，用不到几分钟你就会感到从强有力到温柔、从欢乐到悲伤等这样突然和鲜明的对比。在生活中欢乐和悲哀是交替出现的，而不是突然的，但是在大多数的西方音乐中，他们喜欢情绪的突然变化。

民间音乐的情况就不是这样了，每一首曲子都是用来表现某种舞蹈、某个婚礼场面或是哀悼仪式的。在巴赫的组曲中，每一段音乐大多也是集中表现一种情绪，并且使用一个调子。自从浪漫主义的音乐出现以来，以及随之而来的一些时兴的风格和流派出现后，不仅使用了密集的和声，也使用了强烈的情绪对比。克莱因斯所提出的感情周期的学说，为我们从音乐角度和从心理学的角度分析和研究人们的感情变化，并使它具有治疗作用，提供了非常有益的手段。

日本人有着非常好的控制感情和身体动作的能力。在

他们从事柔道和各种戏剧时，可以从完全放松的状态突然爆发出某种动作。按照我们的理解，他们的动作缺少连贯性，很象一连串的静物电影镜头，而不是平常放映的电影。

作为一个西方人来讲，你可以意识到你火气大起来了，也可以意识到你正在失去自我控制，但是对于那些受过良好民族艺术训练的日本人来讲，他们总是放松的，而且总是能与他们正在做的事情在感情上保持一定的距离。

他们能控制自己的感情。我曾经看到日本儿童一连几个小时在那里，可以完全不出声地玩折叠纸头的游戏。我回想不出西方的同样年龄的孩子有这样高度集中的能力。这里有着高度的自我控制，它并不是强制性的或是破坏性的，而是在心平气和的状态下，有着游戏性质的自我控制。

我们生活在西方社会中的人，在谈到空间和时间的问题时，都感到那是很困难的。把时间或是一块地方空在那里会使我们感到可怕。我们的经济体系会生产出产品来填补每个空白点，假如你有五分钟空闲的时间，你就会看电视、看报、照像，喝点什么东西，或是开上汽车到什么地方去一次。

我们也强制性地利用空间。假如在我们房间的哪个角落有点空地的话，我们就会买点什么东西放在那里；假如在大城市中有块空地的话，我们就会造一座办公大楼。但是在日本，即使在那样拥挤的岛上，他们也不把那里的空间占得满满的。例如，他们所住的房间虽然通常都很小，

可是总是不把东西摆得满满的。他们只想在房间内摆一两件好看的东西。他们的床铺也不占房间里的任何地方，白天他们就把它给卷起来放到小橱里去。

当你想休息的时候，你只要在塌塌米上铺开薄薄的褥垫就行了。用稻草精工织成的塌塌米，散发着清新的芳香，它的质地像丝绸那样光滑但又富有弹性，无论是赤脚或穿着布拖鞋在上面走时，都感到很舒服。日本人就是用这种东西，代替地毯铺在地板上的。

我非常喜欢这种心平气和的气氛，能够有一段很安静的时间，使人既不要求什么，也不想做什么，自己对社会应尽的重要义务除外。日本人在西方的影响下，特别是在美国的影响下，也起了很大的变化。但是当我战后到那里去的时候，我见到了许多年老的日本人。他们可以二十个人挤在一个房间内，而使人感觉不到他们的存在。如果是二十个美国人在一间房内的话，你是不可能意识不到他们的存在的！

丹：我想到了有关演奏者的风度问题。听众对一场演出感受很强烈，觉得很有说服力、有魅力，这和演奏者的风度有多大关系？

梅：这看起来是自相矛盾的。一位演奏家在台上演奏时，思想越是集中在你的音乐之中，越是不管你的听众，那么听众就越感到你的演奏风度很亲切。

但是请不要片面地理解我的意思。演奏者对听众应当怀有热情、友好、感谢之情。因为他们买了票、花了时间来听你的演奏，这就表明他们是信任你的，是希望从你的

演奏中得到享受的。

除了上述这种态度以外，你对你所演奏的乐器和作品关系最密切，你越是专注在你的音乐之中，你就会越少分心在听众身上，听众就越会强烈地感受到你的亲切的演奏风度。

从根本上讲，听众对演出的态度，是非常专心地听，还是想着与音乐无关的其它事情，这完全取决于演奏者。如果你不是专心一志地表达你的音乐，那么听众的思想就会分散到别的地方去！演奏者的任务就是激励听众和他一起投入到他所献身的艺术中去。

这是我们的理想。当然，也得承认这种现象，有时音乐演奏得相当好，舞台上也有了一种良好的气氛，而演奏者的思想却开了小差。

这种现象并不是经常发生的。我记得有一次我和我所认识的世界上最好的指挥家之一费伦·弗里克赛（Ferenc Fricsay）一起举行巡回演出。他的指挥风格从美学角度来讲是十分令人满意的，流畅而准确，看上去也很美。他是一位匈牙利人，是柯达依的学生，从小就从事指挥。当费伦七、八岁的时候，他的父亲叫他指挥自己的一个铜管乐队，而且说，“来吧，孩子！指挥也是你的工作。”

当时我们和柏林广播交响乐团共同旅行演出几周，每天晚上都开音乐会。在火车上我们总是坐在一起，他给我讲了许多事情，其中之一就是他总是把一部总谱想象成一个戏剧故事。他是一位天生的歌剧指挥，他把所有的音乐，包括交响乐在内，都按这种方式进行处理。他通过把

音乐和某种人物情节联系起来的办法，使音乐在他的内心中保持着生命力。他把音乐编成他自己的故事。有时这种办法似乎有点牵强附会，但是对他来讲效果却很好。每个重要的句子都想象成为一种戏剧的情节，并把它和整个作品联系在一起。这种办法使他所演奏的音乐具有强烈的感情，而且总能被听众接受。

我们轮流演出柴科夫斯基和门德尔松的协奏曲。我们的日程安排得很好。早上乘火车旅行，并在车上研究乐谱。就是在这次旅行中，他指导我学习了巴托克的《弦乐嬉游曲》。他比其他任何人都熟悉这首曲子，我现在还记得他对这首作品的处理。

通常我们在中午到达目的地。他休息时我练琴。演出后，我们总是共进晚餐的。他常常喜欢吃他自己做的特殊味道的牛排，而我则爱吃蒜汤，自从我在南美第一次吃到这种东西以后，我就一直很喜欢吃它。在德国，许多厨师从来也没听到过这种东西，可是他们通常都愿意试着去做。

有一次当我们旅行到德国的某个城市时，在演奏完柴科夫斯基的协奏曲的第一乐章之后——这个乐章我们已经演奏过几次了——为了保持我们的情绪不要低落下去，他斜着身体轻轻地对我说，“想想你的大蒜汤吧！”

丹：自从上次世界大战结束以来，世界上广大的人民群众，从电台、电视、唱片、录音带中听到了如此多的音乐。你是否感到音乐会的听众有了什么变化？他们的音乐知识和听音乐的专心程度是否比以前增强了？他们是否比

以前更想听各种类型的音乐?

梅：我们生活的特点之一是，任何事情、任何经验的取得，如果不是通过个人的努力，个人没有付出代价，那么它的价值就不高。现在我们所有的空闲时间都被某些商业性的东西所充塞、所利用。店主人恳求我们说，“利用休息的五分钟再喝一杯啤酒吧!”而台上乐队的演奏员则轻轻地说，“听吧，我会使你感到平静的。”如果我们确实不需要集中精力做什么事的话，我们可以听听有关战争的、伤心的、危机的、悲惨的新闻，通过对这些东西产生的感情上的共鸣而得到刺激。

按一下键钮就可以看到或是听到这么多东西。可以选听或选看的机会多得很。有些人希望听到更多的各个时期的音乐，满足他们的愿望的机会很多，这些机会甚至比职业音乐家的还要多。因为职业音乐家除了自己演出之外，很少有时间去听别人的演奏以丰富自己。

就像在生活中其它各方面的情况一样，音乐也存在着供求之间不平衡的现象。从前，在没有唱片、收音机和电视机的时候，人们把听一场音乐会看成是一种特殊的荣幸；现在这种亲临其境所获得的特殊荣幸感有所减少，可是它却为人们对音乐的逐渐了解所补偿。现在来听音乐会的年轻人比战前多了，他们对现代音乐不抱成见。但是我并不认为音乐会的听众已经有了像收音机、电视机的听众那样大的变化。

在剧院、电影院和电视上，我们可以欣赏来自非洲、印度等世界各地的舞蹈和音乐。这些传播人类文明的媒介

已经把各个国家和民族更紧密地联系在一起了。但是我们也要看到，这些极为方便的机会，并未减少我们想亲自到那里去旅行，在他们的土地上会见这些人们，并学习他们的文化的愿望。

丹：谈到音乐会，我觉得自从大战以来，有一个方面没有改变，那就是它的彬彬有礼的气氛。在你多年举行的音乐会中，在台上或是在听众中间，发生过什么破坏礼节的事情吗？

梅：音乐会是一种公众场合，观众来的目的很明确，他们必须默默地共同欣赏音乐。这就需要有一定的礼节。即使是在战争时期，我为军队演出的时候，也有一定的礼节：演奏员都身穿军服，使听众感到有共同的身份。他们就像音乐会的常客一样，十分安静地听着，在节目完后报以掌声，这是最低限度的礼节。还有一个基本要求，那就是所有的听众都要面对演奏者。

我记得有几次音乐会，发生了一些意外事件，从而妨碍了音乐会的正常进行。经常遇到的事情之一就是断弦，有时一两年会遇到一次。说起来好像有点矛盾似的，断弦有时也是件好事，只要不是在一首很长的乐曲快要结束的时候断弦就行。否则我们就很难决定到底是从头再演奏一遍，还是从停下来的地方继续下去。例如，我最怕在演奏巴赫的《d 小调组曲》时断弦，因为这首乐曲可能是无伴奏小提琴独奏曲中最长的一首。

从演奏这首组曲的《阿列曼德舞曲》的第一个音符开始到《库兰特舞曲》、《萨拉班德舞曲》、《吉格舞曲》，直至最

后的《恰空舞曲》，我们要建立一个庞大的曲式结构。假如在这个庞大的结构建成之前断了弦，演奏者可以决定从头开始再拉，但是在某些细节方面不可能和第一次拉得完全一样。这样听众得到的印象就是不完整的、不连贯的。

演奏者也可以选择从这首组曲中间的某个地方重新开始演奏，但是这也不是理想的解决办法。在乐队协奏下所开的音乐会，听众的注意力不仅在独奏者身上，也在乐队身上，这时如果断了弦，从乐曲中间的某个地方重新开始是可行的，因为这时我们所要建造的整个大厦并不是由一个人造成的。

我在演奏巴赫的《恰空舞曲》时，只断过一次弦，这是我最不希望断弦的地方。但是我最遗憾的一次断弦事故发生在英国北部的一次音乐会上，当时我用的是一批质量不好的E弦。因而在演奏勃拉姆斯的协奏曲的第一乐章时至少断了三次弦。

我第一次越出正常音乐会惯例的行动，发生在我八岁时在旧金山举行的音乐会上。当我演奏完柴科夫斯基的协奏曲的第一乐章时，我想擦擦我的弓子，可是我没有手帕，一位和我父母一起坐在第一排的年轻女士，跳上了舞台，把她的手帕给了我，我十分欣赏这一行动。

我和狄安娜在卡奈基音乐厅听达维德·奥伊斯特拉赫和李赫特的演奏时，发生了可以说是最引人注目的事件。当他们演奏完贝多芬的第六首《A 大调奏鸣曲》，正在演奏勃拉姆斯的《d 小调奏鸣曲》第一乐章时，一批犹太人感到他们有责任唤起人们对俄国反犹活动的注意。

一个年轻人跑到台上去，大喊大叫，完全破坏了音乐会的进程。达维德·奥伊斯特拉赫感到十分恼火，而李赫特却好像不太在意。（我还清楚地记得我第一次遇到李赫特的情况。当我们一起在英国海格特花园中散步时，我问他刚从什么地方来，他回答我说“芝加哥”。我说，“那可能是个使人感到不愉快的城市”，他说，“啊，不。我喜欢芝加哥，当我在街上行走的时候，我感到什么事情都可能发生！”）

最后终于来了一位行动迟缓的警察，他爬上了舞台，这对于一个执法者来讲真是有失尊严。警察把这个年轻人拖走后，音乐会才重新开始。没过多久，另外一个年轻人又要跑到舞台上，可是这次听众却有所警惕，阻止了他的行动。我看到附近有位警察，可是他十分入迷地在听音乐，放松了警卫。

音乐会中间休息的时候，我和狄安娜到后台去看望他们。李赫特高兴得像只顽皮的猫；而奥伊斯特拉赫则笔直地躺在沙发上。这时他恐怕已经犯过一两次心脏病了，他的妻子塔玛拉十分担心他的健康。奥伊斯特拉赫对我说，“耶胡迪，那些人是你的，还是我的犹太人？”我说，“啊，达维德，恐怕是我们的犹太人吧！”

丹：你说有时断弦可能是件好事，你是否愿意讲讲，这是怎么回事？

梅：在演出中途停下来是最令人不快的事，演奏者和听众之间可能因此造成某些拘谨的气氛。但断弦的事故却可能有助于消除这种拘谨，听众感到他们似乎和你一起经

历了一场意外事件，因此会耐心地等待你把弦重新装好，当你重新开始演奏时，他们会报以掌声，使整个演出出现了某种难以言传的气氛。

丹：你还记得有什么其它受到干扰的情况吗？

梅：有的。我记得有一次在华盛顿特区开了一场音乐会，在第三排或第四排上坐着一位妇女，手里拿着个气球。就在音乐会进行到最安静、最集中的时刻，这个气球突然爆炸了。当时没有人提出抗议，音乐会继续进行下去。她还是坐在那里，专心地听音乐。她的神精一定有点不太正常，因为音乐会结束后她到后台来时，手里还拿着那个气球碎片。

我又想起了另一件我遇到的很不平常的事件。那是在战争年代，我在位于圣华金河流域边沿、旧金山以东的斯托克顿城开音乐会。音乐厅中大约坐了一千五百个听众。我的钢琴伴奏和我正在演奏埃奈斯库的《罗马尼亚奏鸣曲》的慢板乐章，这时我突然发现钢琴和大吊灯都倾斜了，但是我们继续演奏；听众中发出了轻微的哼哼声，我们仍旧继续演奏；二十二秒钟以后，又一次地震发生了，听众发出了更大的响声。

如果说在从第一次地震到第二次地震这段时间中，听众感到越来越紧张的话，那么第三次地震则给听众造成一片混乱。他们发出了像牛一样的吼叫声，人们开始挤向太平门。这时埃奈斯库的《罗马尼亚奏鸣曲》也失去了她那迷人的魅力！在感情的一时冲动下，我立即决定演奏国歌。由于当时是战争年代，人们都有着一种爱国主义的感情，

他们都立正不动，这证明星条旗的声音比他们的恐惧更加有力量。他们很安静地走出了大厅。半小时以后，听众又都回到自己的座位上来，音乐会又继续下去了。由于刚刚发生过地震，需要演奏一些更生动活泼的乐曲来吸引人们的注意力，所以我们没有继续演奏第二乐章，而是直接从第三乐章终曲开始演奏。

还有些其它干扰，例如钢琴断弦所发出来的巨大响声。另外有两次我在刚开始演奏时，就不得不停了下来，因为摄影者的闪光灯在第一排不停地发出干扰。

有一次我在英格兰东海岸萨福克郡的拉文汉姆的一所美丽的教堂里开了一场义演音乐会，附近一个空军基地的飞机因参加北大西洋公约组织的军事演习而发出了巨大的吼声。于是我停止了演奏，等一切都安静后才重新开始。这类的干扰使演奏者与听众之间产生了相互支持的感情。

丹：还有一次你在艾伯特大厅开音乐会，你虽然来晚了，而听众却很满意。

梅：是的，我们从纽约起飞就碰上一连串倒霉的事情。当时使用的还是涡轮螺旋桨发动机，飞机三次起飞，三次都因为某些故障而刹住在跑道上。最后要我们回到市中心过夜，第二天早上再来。那天晚上我们去听了海菲茨的音乐会，这是我最后一次听他的演奏。第二天我们的飞机起飞了，但很快就发现漏油，我们又返回了纽约。

在第三次起飞后，我们实际上只到达了爱尔兰共和国的山农飞机场。那里一片迷雾，可是伦敦的雾更大，所以我们从早上八点钟就被迫耽搁在那里，而音乐会是在当天

晚上举行。

最后经过无数个电话和多次请求，我们总算乘上了一架波音377同温层飞机，这种飞机有双层机身，看上去像个大河马。在音乐会开演前的几分钟我们降落在伦敦东部埃塞克斯郡的斯坦斯特德机场。

从飞机上跳下来后，我们立即上了等在那里的汽车，直接开往艾伯特大厅。音乐会已经开始了，艾德里安·博尔特向听众宣布："我们正在等待着我们的哈姆雷特！"我的演出迟了一个半小时，艾德里安伯爵重新安排了节目，先演奏一首交响乐。我穿着旅途的服装，手指冰冷地到达艾伯特大厅，受到人们的热烈欢迎。我演奏了门德尔松和爱尔加的协奏曲。具有讽刺意味的是，我和狄安娜原来以为要用三天的时间花在旅途上，恐怕是过分地小心谨慎了！

丹：戏剧界有许多迷信说法，这些说法往往都和莎士比亚悲剧的主人公麦克佩斯有关；在音乐界是否也有同样的情况？譬如说，有些人就不愿意演奏《索尔》(Saul)中的《死亡进行曲》，或是肖邦的奏鸣曲中的《葬礼进行曲》。

梅：我不仅听到过，而且还知道许多音乐家都有他们自己的迷信举动；在他们上台之前要拿一下或是摸一摸某件东西，有时是做一做或想一想某些事情。我自己在上台之前也有一些小的习惯动作，但不是什么特殊的迷信举动。

迷信的起因是很简单的。在开了一次特别成功的音乐会之后，他想起了在开音乐会之前曾发生过的一件什么事

情，他没有把音乐会之所以成功看成是自己积极认真进行准备的结果，而是认为当天生活中某些小事有着某种魔法的力量；假如他穿的上装有个斑点，他可能故意不把它洗掉，这类的事情有许多。总的来讲，我感到指挥家不像歌唱家和器乐演奏家那么迷信，当然，不是说他们没有迷信举动。

三十年来，在我的琴盒子里一直放着一件护身符，是狄安娜在突尼斯送给我的。据说这个东西是法蒂玛的手。法蒂玛是穆罕默德和他的第一个妻子哈地亚所生的女儿，受到伊斯兰各教派的尊重。我的这个护身符是红色的，并有发光的花纹。我非常喜爱它。有一次我把它丢了大约有一年之久，后来也不知道是谁在什么地方又把它给找了回来。找到它我当然很高兴，可是没有它时我的演奏照样很顺利。

丹：你在战争年代为军队举办音乐会时，有时你既用音乐，也用语言来表达自己的思想。我从一个朋友处得知，你在加拿大举办的六十岁生日音乐会上，就和你的姐姐海夫吉巴向听众讲解过你们演奏的音乐。

梅：是的，我们在大学中举办一两场短的音乐会以后，就应邀对学生们进行问答式演讲。这对我们有很大的好处。通过他们的反应和回答，我们可以更好地了解这些听众。

有时不是在音乐会或独奏会上，而是在世界各地的许多学校里我也发表过讲话。记得我曾在加利福尼亚讲述过吸毒的危害性，当时这是个引起了很大争论的问题。我把

吸毒比成放弃自己的人身自由，这个看法很受人们的欢迎。

在战争年代里我为军队演出时，有时我也简短地讲一讲我所演奏的作品。由于那时从未有过印好的节目单，所以我要自己报节目。假如某个曲子是听众不太熟悉的，我就简单地讲一讲。总的来讲，他们都是些很好的、有接受能力的听众。

不久我就形成了一种战时开音乐会的形式。通常我总是先拉一首短小、明亮的小曲，我感到最适合的就是克莱斯勒的《前奏曲与快板》。演奏这个曲子就能吸引住他们的注意力。接下来再拉一首十五分钟到二十分钟的长一点的曲子，例如门德尔松的协奏曲或《克莱采尔奏鸣曲》的第一乐章，也可以是巴赫的独奏曲，有时甚至可以拉巴托克的《第一小提琴和钢琴奏鸣曲》中的第一乐章或是最后一个乐章。然后再拉五到六首小曲子。整个节目大约需要一个小时。通常我一天要开三场这样的音乐会。

开始我对结束时演奏什么曲子拿不定主意。因为，如果我最后演奏的曲子反映强烈，听众就会热烈鼓掌，并要求我再演奏一首。不久，我意识到，我应当在报节目时就讲清楚最后要演奏什么曲子，这样听众就有了思想准备。对我来讲，似乎用舒柏特的《圣母颂》结束为最好，这是一首大家都喜爱的乐曲。对于绝望的人来讲，这首乐曲可以给他们多么大的安慰啊！

丹：让我们还是回到较为正式的音乐会的话题上来吧。音乐会中间通常休息十分钟或十五分钟，你是怎样度

过的？

梅：我的妻子基本上每次都来听我的音乐会。她为我准备好一杯热饮料，使我保持良好的血液循环，使手指温暖，以便有良好的精力投入下半场的演出；在我重新走上舞台之前，她还为我梳好头发。

我不愿意让我的最亲密的朋友在音乐会散场时挤在人群当中，有时对他们说，“音乐会休息时来玩啊！”但是我不喜欢在这段时间里谈话太多，我愿意保存精力，以便开好下半场音乐会。

丹：音乐会结束以后呢？

梅：那就要看情况而定了。假如我们是在使我感到像在家里一样的城市里，或是在我有许多朋友的城市里，比如：巴黎、纽约、旧金山、新奥尔良、芝加哥、柏林、阿姆斯特丹、布鲁塞尔……也就是说是绝大多数的大城市，最好的事情就是回到我们的住处，换上便装，和几个朋友坐上一两个小时。我喜欢这样。我讨厌那种不得不去参加的、在夜里一点钟开始的漫长的晚宴。我认为这是强加给艺术家的负担，所以我像避瘟疫一样躲避它。通常我都获得了成功！

但是我和妻子以及几位亲密的朋友安静地进餐则是最令人愉快的事情。假如音乐会是在伦敦举行，我们就回到海格特随便吃点什么；假如我是一个人单独旅行演出，我就直接回到旅馆，喝一碗热汤和一些酸乳酪，并在上床睡觉前给狄安娜打个电话。

丹：从你完全沉浸在演出之中，到你重新走出剧场，

你是否需要某种缓冲一下的时刻？

梅：狄安娜说在我刚刚演出完之后，看上去我经常有点茫茫然。但是这种现象在我回家或返回旅馆之前就早已消失了。

丹：你的一位小提琴同行平克斯·朱克曼说："当你的演奏变成某种下意识的生理动作时，就到了有可能变成电子计算机的危险阶段。"在你一生所举办的音乐会中，许多节目都是几年前就定下来的，这能使你有足够的个人活动余地吗？

梅：布鲁诺·沃尔特过去曾经对我说："为了使我像第一次听某部杰出的作品时那样再听一遍这部作品，我宁可付出一切！"当时我只有十三岁，不能理解他这话是什么意思。那时我还没有日以继夜地开音乐会，那些大协奏曲大概也只演出过五到六次。后来我才逐渐地体会到，如果能像我第一次听一部杰出的作品那样再听一遍的话，那真是太妙了。

但是我认为在一定程度上这种愿望是可以得到补偿的。我们永远也不能重新体会一下第一次遇到我们所心爱的人，或是第一次听一部伟大的艺术作品时的感情。但是随着时间的流逝，我们会对它更加熟悉。有许多东西，开始时我们对它感受并不那么深。

我第一次听《英雄交响曲》和《马太受难曲》的时候，是我一生中最美好的时刻，使我永生难忘。我简直惊讶得呆住了。音乐竟能有这么巨大的感人的力量，如此地深刻，如此地激动人心。

我第一次接触某些东西的印象仍然留在我的脑海之中。后来我又听了由著名的贝多芬作品指挥家托斯卡尼尼指挥演奏的《英雄交响曲》，于是我盼望着有一天自己也能指挥这首交响曲。一年前我这个愿望终于实现了。每接触一次这部作品，就使我回忆起我第一次听这部作品时所感受到的某些东西。能生活在演奏贝多芬、巴赫以及巴托克的伟大作品之中，我感到十分幸福——我可以不断地学习。

丹：西比尔·桑代克说，“生活中的每件事情都能给你的演出增添色彩”。但是有些音乐家并没能把他们的生活经验、他们的个性中比较深刻的方面用来丰富他们所演奏的音乐。

梅：受阻碍的原因可能是多种多样的：生理的、精神的、感情的等等方面。在演奏时如果没有把全部的感情都投入到演奏中去，就会产生呆板的感觉。另一方面，从技巧的角度来处理音乐，也可以产生令人羡慕的成果。海菲茨的演奏，甚至到最小的细节都是事先安排好的；是控制得十全十美的优秀范例；我非常佩服他。但是海菲茨是一位和我完全不同的艺术家，我希望我的技巧是绝对可靠的，但同时，我又希望它们永远是活生生的。

我把对待艺术的这两种方式比成马戏团的演员和丑角。一位杂技演员或是走钢丝的人，不管他的生活经历有什么不同，每次的表演总是相同的；他们总是要在很小的范围内调整并保持平衡；他们不敢让他们的感情来影响演出。但是丑角就不是这样，随着生活经验的增长，他们也

就能更细致、更深刻、更感人地表现人们的欢乐与悲哀。杂技演员和丑角是不同的两种类型，但他们都是马戏团中的一个组成部分。

丹：当你和乐队一起旅行演出时，在一个星期里多次演奏同一部作品，有时甚至是每天晚上都演出这首作品，你是怎样防止出现呆板重复的危险的？

梅：如果能在开始演出的三、四场中不断改进、不断练习，以使演奏更为紧凑的话，质量就可能一次比一次好。但是通常在这之后，质量就会有所下降。

在我和自己的乐队一起旅行演出时，我感到经常进行排练是非常必要的。不是要在每个作品上都花很多时间，而是要不断地进行新的探讨。比如“让我们这样试试”，“这个地方我们还没有能演奏出最好的水平”，或者说“这个句子如果这样处理的话恐怕会更好”。以这样的态度对待作品，可以使演奏员对作品保持新鲜感，使每次演出都能增添某些新的内容。在反复演奏一部作品的情况下，这一点是非常重要的。

当我作为指挥和乐队一起旅行演出时，特别是这个乐队是个著名的大乐队，当他们对自己的演奏十分自信，而又没有时间给我排练时，我会感到特别压抑。在这种情况下，我虽然知道我们的演奏中有几处存在着问题，可是由于没有机会排练，每场演出都会是这个样子。尽管我不喜欢这样，可也无法避免。最好是在演出前，那怕只给我们半个小时，共同研究一下这些弱点。这样就可以使我和乐队都对演出保持新的兴趣和期望。

丹：我们一直在谈论演出的事情。是否可以请你谈谈你的休假年？

梅：我倒是很愿意谈这个问题，但是我觉得多少有点心虚。因为虽然从某种意义上讲，我是处在休假年中，也就是说我没有签定付酬的演出合同。但是我还得参加某些纪念会和仪式上的演出。在海格特这个地方我好象是容易被击中的鸽子。而在正常情况下我都在旅行演出，就不用出席这些庆祝活动了。

我是一直盼望着自己的休假年的，这并不是从我不想做什么事情的角度来谈的，也就是说不旅行，不举行公演。这样的事情我差不多都回绝了。但是从我计划在休假年做某些事情的角度来讲，我的休假年还没有开始。不错，我的确做了几个报告，但是这并不是我的目的。我希望我有许多的空闲时间，使我可以研究乐谱，听唱片，到剧场听歌剧、听音乐会。这样的事我做得太少了。八个月已经过去了，我的休假年还没有开始，我感到可怕。

再过几个月一切活动又要重新开始了。四月份我要到美国去，不是去开音乐会，而是去出版我的自传。我希望很快就出版这本书，不要再有什么麻烦了。我们的许多朋友也说我必须去一次，出版者也要我去。这也使我有机会去加里福尼亚看望我的父母。

当我和你在一起工作的时候，我喜欢回忆过去，但是我不愿意在已经做完了的事情上再浪费时间。我的自传已经完成了。我要说的话都说了。但是花几个星期在这本书上为别人签名留念，向杂志的编辑人员、电视台的记者谈

这本书和我的生活，这样做是不值得的。但是为了把事情做好，我不得不具有把事情颠倒过来处理的本领。所以当我会见这些杂志记者时，我可能会完全不谈论这本书！世界各地都将发生许多事情，我向这些记者提出的问题恐怕会比他们向我提出的还要多！我肯定会充分利用这一机会的。从某种角度来讲，我是非常贪婪的，当然不是指赚钱，在这方面我倒是不很在行，而是指充分利用时间，这对我十分重要。

从原则上讲，假日的时间是很宝贵的，它打破了生活中的某些老框框。无论我的生活是多么丰富多彩，多么激动人心，总是不可避免地有老一套的东西。五十年来我乘火车和飞机旅行，经常遇到同一个服务员，甚至会遇到同一个旅客。每次旅行都有同样的姿势，手提同样的箱子；每次要摸钱付小费(要的越来越多)；每次都在飞机场遇到同样笑脸的可爱小姐。所有这一切，使我们在一定时期内的生活有点像机器人。休假年就可以打破这类老一套的事情，使下次旅行有新鲜的感觉，就好像渴望第一次旅行一样。

现在我仍然喜欢旅行，拜访我喜欢的人，看看我熟悉的地方。随着年龄的增长，我感到在我第一次访问的城市里会见陌生人，比访问我多年的老朋友更具有例行公事的感觉。在访问老朋友时，虽然很可能我们已好久没有见面了，可是那种亲密感和互相理解的感情，很快就可以重新恢复起来；而会见生人时，情况就完全不同了，总是要问这样的问题："最近几周你到什么地方去旅行啦？最近你开

了什么音乐会？孩子们都好吗？”虽然我天生喜欢和人们交往，但现在我已经快要六十岁了，我开始感到过多的旅行和演出对我有点不适合了，所谓不适合，是指我不能象重新处理一首乐曲那样以新的方式处理自己的活动了。

到巴黎或是到纽约去，这种例行公事的感觉就比较少。这是因为我喜欢这类城市和住在那儿的人。我不能说我真的总是喜欢纽约，只能说有时喜欢它，有时也会讨厌它，但是无论如何，我有许多朋友住在纽约，所以它总是个有着魅力的城市。我也不应当对小城市采取不公正的态度。在我最近一次去美国的访问中，我第一次到了西北部的沃拉沃拉，那里的大草原和落基山的城镇使我感到很新鲜。我很喜欢这次旅行所具有的那种极为平静的气氛，而不象小时候由父亲带着我外出开音乐会时的那种兴高彩烈的情形。

那时候乘火车旅行要花很多时间，开始，我每周只能开一场音乐会。当我们到达目的地以后，我们就租一辆车子，开到附近一个美丽的地方，可能是到某个公园的山顶上休息一会儿，然后就去拜访朋友，我就和他们的孩子一起玩，我总是希望和他们玩火车玩具！

丹：上个星期你说，希望每年你都能有点假期。

梅：这是我的打算。

我所盼望的休假年只剩下三四个月了，我还要去治牙，并且进行某些保健性的治疗，这种治疗是我平时无法进行的。我曾经希望能多访问几次我的学校；要研究和准备许多作品；读许多书籍，和我的妻子一起去看戏、听歌

剧。但我只做了我想做的事情的千分之一。

我还打算从事些其它活动，但是步子要放慢一点。多年来，我一直希望四、五、六月份能空下来。我很喜欢春天，希望能很平静地在英国或是意大利的南部度过这几个月。

在这个时候去旅行是件令人讨厌而困难的事情，因为飞机很挤，人很多，也经常误点。上飞机的好办法是坐病人用的手轮车，但是我还不能这样干！到达目的地之后是愉快的，然而，怎样到达却是件伤脑筋的事情。

我越来越喜欢呆在家里了，但是我还年轻，很渴望去巴黎、纽约、华盛顿、旧金山、瑞士、希腊、印度。我真心地盼望在今后的岁月中做好我想做的这些事情。

第四章　指 挥 家

梅：每位音乐家都有自己的特点，都是与众不同的。但是也存在着某些小提琴演奏学派以及芭蕾舞训练学派。在具有一定水平的指挥家身上，我可以觉察出他们和某种学派，譬如德国、俄国学派有着密切的关系。但我所遇到的绝大多数指挥家确实都具有独特性。

指挥家的作用，就是对一首作品进行再创造。他们在对作品进行反复思考后，作出自己的判断并力图说服别人也按照自己的方式来理解这部作品。当然，他处理这部作品时也会得到他人的帮助，——他也许经常与演奏员磋商——但是最终要由他自己作出决定，并对它的后果负责。

有些指挥家把在家庭和社会生活中的某些武断、专横的态度搬到了指挥台上。也有些指挥家在台上和台下都很和蔼、谦虚，例如布鲁诺·沃尔特就是非常谦虚的人之一。

托斯卡尼尼对我的态度总是心平气和、十分友好的。我认为他对他的密友也是这样。那种认为他在音乐中所表现出来的钢铁般的意志以及从他那高水平演出所反映出来的强烈个性，一定会充满在他的整个生活之中的看法也许

是错误的。

不能把这种事情简单地说成是："指挥家在台上的表现和他平日在生活中的表现一样"。事实并非如此。我知道有许多著名的指挥家，他们在日常生活中很好相处，可是当他们面对乐队的时候，则很容易发火，而且要求很苛刻。

指挥家们肯定不会都是同一类型的人。我可以回忆起很多不同个性的指挥家。例如卡尔·马奇，他在第一次世界大战期间是波士顿交响乐团的指挥，后任汉堡交响乐团的指挥。他是一位杰出的歌剧指挥，特别擅长于指挥瓦格纳的歌剧。马奇是位身材高大、外貌威严的人，他的话很少，没有什么明显的外在感情，他指挥乐队时，手势十分清楚，身体的动作很少。

卡尔·马奇具有第一次世界大战前德国人所具有的那种坚定性格。那时的德国十分重视学校、军队和国家的纪律，很尊重指挥家的身份和地位。卡尔·马奇是一位很有原则和个性的优秀音乐家，在指挥和生活等各方面的举止都是很正统的。当我十四岁时，在汉堡见到了他，并和他一起演出了贝多芬的协奏曲。他对我实在太好了，他很喜欢我的演奏。但是他始终都很严肃，从来不随随便便。

那时我要求每一位和我同台演出的指挥送给我一张照片。他在给我的照片上签了他的名字"卡尔·马奇"，我请他加上题词，于是他把照片拿了回去，非常严肃地写了"赠给耶胡迪·梅纽因"这几个字。

而布鲁诺·沃尔特在他的相片上签名时就热情得多了。这就是他的生活方式。沃尔特和马奇都是德国人，都

有较强的个性，可是他们却属于两种完全不同类型的人。

作为指挥和朋友，我非常喜欢布鲁诺·沃尔特。他很关心和他一起演出的演奏家。对他们很有礼貌。他的愿望就是希望伴奏乐队能满足独奏者的要求。

丹： 内维尔·卡达斯称沃尔特是指挥家中阿波罗式的人物，称托斯卡尼尼是狄俄尼索斯[1]式的人物。

梅： 托斯卡尼尼有着意大利火山一样的热情，而他的生活目的是很纯朴的，他把整个身心献给了音乐事业。大家都知道，他那易怒的性情，是某种伟大理想燃烧时迸发出来的火花。也就是说，他坚持乐队要奏出他认为是音乐所要求的声音。所以人们都会原谅他，因为这是应当的。托斯卡尼尼是一位非常、非常伟大的指挥家。我十分珍惜他的友谊，感谢他对我的帮助。他听我的演奏，用乐队给我伴奏。我听了他的许多音乐会，特别是演奏德国古典作曲家巴赫、贝多芬、舒柏特的作品，给了我极深的印象。

另外一位有着真正意大利人性格的指挥家是德·萨巴塔(De Sabata)。他在指挥时，身体移动得很厉害，我真担心他会从指挥台上掉下来！但是无论如何他是位优秀的指挥家。意大利人在戏剧音乐方面的才能是罕见的。

丹： 你和指挥家艾德里安·博尔特(Adrian Boult)一起演出过多年，他有着非常与众不同的性格。

梅： 艾德里安是位典型的英国人。他指挥时表面的平静掩盖着内心的强烈感情。他擅长于把注意力集中到乐谱

---

① 狄俄尼索斯是希腊神话中的酒神。

和乐队最本质的东西上去，并且总是力争演奏得十分完美。他在指挥台上所做的一切都使人感到他是那么得心应手。他对指挥棒的应用也是很典型的，他从来不把指挥棒捏得很紧，我没有见到过任何人拿指挥棒时能像他这样轻松。

我见到他大发过一两次脾气。有一次，我们一起在英国广播公司录制电视节目，那时电视刚刚发明不久，摄像机还没有现在使用的那种变焦距镜头。当协奏曲演奏到某个地方的时候，他突然看到，摄像师为了拍下特写镜头，正把摄像机推近到离他的脸只有几英寸的地方，他大发雷霆，立即叫乐队停下来。他这样做我是能理解的，但是看到像他这种通常是非常冷静的人发火，使人感到相当难受。托斯卡尼尼每五分钟就发一次火，这是我们大家都习以为常的，所以没多大关系。而艾德里安发火，那简直要天下大乱了。

在我所认识的所有的指挥家中，最使人放心、最使人受鼓舞的是乔治·埃奈斯库。他的每个手势都有着深刻的含意，充满了热情。当埃奈斯库伴随我一起演出时，我知道在各种意义上讲他总是和我在一起的，他给了我极大的支持，使我增强了信心。

另外一位十分优秀的指挥家是爱尔加（Elgar)。他只是站在乐队面前看着乐队演奏。检验一位伟大指挥家的标准往往是看他能否使用最少的语言或动作，表达出他的构思。乐队队员们理解爱尔加，喜欢他，热爱他的音乐。当我在伦敦艾比路的著名录音室中和他一起录制他的小提琴协

奏曲时，他似乎没有做什么事情，可是当我再听录音时，我才知道每件事情都是按他所希望的那样做出来的。

虽然也许人们还没有给马尔科姆·萨金特(Malcolm Sargent)以应有的重视，但他的确是位优秀的指挥家。他把自己打扮成一个华丽的绅士，而且总是在西装的翻领上别着一朵麝香石竹花。这种讨人欢喜的外表往往使这样一位第一流的音乐天才暗淡失色。

三十年代初期，我在巴黎第一次见到皮埃尔·蒙特(Pierre Monteux)，我们一起录制了帕格尼尼的《D大调协奏曲》，他经常到维勒阿沃莱来参加我们的室内乐晚会，并演奏中提琴。后来我又在旧金山和伦敦遇到过他。他是位很仁慈、很善良的人，很像一只友好的澳大利亚考拉熊！作为一个指挥，蒙特举止从容不迫，并不特别严格。但是他总能把他对音乐的总的理解和想象表达出来。

丹：你和塞尔(Szell)一起演出过吗？

梅：没有。大约在二十年前我曾和他约定在克利夫兰开一场音乐会，可是我出了水痘，不能外出了。后来他邀请我去指挥克利夫兰乐队，但那时他已经快要逝世了，以后我就再也没能见到他，这是很不幸的。

许多年前我先是在欧洲见到了塞尔，后来又在波恩某个大厅的落成典礼上听他指挥演奏贝多芬《第九交响曲》。他是一位伟大的指挥家。和蒙特及布鲁诺·沃尔特相反，他向乐队提出大量的要求。塞尔不善于耐心引导大家，他要求严格而准确，不许有丝毫差错。对于某些偶然的、暂时的缺点和不足，他也从不放过。他所取得的成就是无可

否认的，他培养出了克利夫兰乐队。

当你继任某个纪律特别严格的指挥家时，这时是鼓励乐队演奏音乐的最理想的时刻。乐队是最喜欢为那些既对他们有帮助，可又非常和霭可亲的人演奏音乐的。吉里尼(Giulini)的情况就是这样，他的前任指挥是弗里兹·赖纳(Fritz Reiner)，他现在是芝加哥乐队的首席客串指挥。洛林·马塞尔(Lorin Maazel)的情况也是这样，他继任塞尔指挥克利夫兰乐队。如果前任指挥是个要求极为严格的人，那么你继任后会得到双重的好处，你可以继承他所留下来的良好纪律，又可以享受到演奏者那种十分放松的气氛。

这个原则还有它的另外一面。一个比较松散的乐队，在没有经过强有力的指挥把他们组织在一起来发挥出他们最大的可能性的情况下，通常总是希望有一位更有权威的指挥，把大家组织在一起，把乐队训练好。

丹：温格特纳(Weingartner)和富尔特温格勒(Furtwänglar)是怎样使用他们的权威的？

梅：当时在德国，能成为一个指挥这件事情的本身就不得不使人肃然起敬。恐怕在一定程度上现在也还存在着这种现象。但是他们的威信不仅仅来自德国人的等级概念。从广义讲，他们两个人都能唤起人们热爱音乐；温格特纳更多地使用传统的方式来处理音乐，属于稍老一代的音乐家。

我所认识的、必须使用权威的指挥家只有赖纳和塞尔两人。他们在音乐厅演出时可能取得十分优秀的效果，但是这种结果是使用某种紧张、武断专横的方式取得的。我

非常佩服他们的完美技巧，他们能把一个乐队训练得十分敏感、十分严格，当你把指挥棒抬高一英寸，乐队就演奏最强的力度，当你把指挥棒只抬高四分之一英寸，他们就演奏极弱的力度，这本身固然是个成就，但我不是这样做的。

丹：你对克莱姆帕尔(Klemperer)的印象如何？

梅：我们第一次合作是在洛杉矶。他最初给我的印象是：他是个非常高大的人。虽然他站在一个很低的指挥台上，可是看上去似乎他至少比我高六英尺！克莱姆帕尔是位深沉的音乐家。到了晚年，他属于那种能站在乐队面前、用极少的手及手指动作来表达他的意图的指挥家。克莱姆帕尔和管弦乐队建立了几乎是精神感应的关系：乐队员凭直觉就能知道他想的和他感到的是什么，以及他对乐队的要求是什么。

一位伟大的音乐家到了晚年，尽管他在体力上有些不足，可是却能把他的演奏提高到新的水平。我对这种事很感兴趣。就拿埃奈斯库来说吧，到了晚年，他已经驼背了，看上去似乎已经不能再演奏小提琴了，可是他却举行了多场最精彩的音乐会。他的演奏达到了超越人的年龄的新的高度，这真是件令人不可思议的事。我还特别记得他演奏贝多芬《大公》三重奏的情形，每个音符都是那么恰到好处。

无论是歌唱家、指挥家，或者是器乐演奏家，在一生中的早期依靠的是天资，是基本才能，每件事情都必须做得很好。例如准确性、声音和全面的技巧控制。但是在那

些最优秀的艺术家的生活中，会出现这样一种境界，他们的意图不再受外部的音乐表现手段的束缚，而是通过某种更加微妙的渠道表现出来，克莱姆帕尔就是少数能达到这种境界的艺术家之一。

丹：现在有哪些年轻的指挥家给你留下了深刻的印象？

梅：现在在英国有许多非常有才能的年轻指挥家，例如戴维·艾瑟顿(David Atherton)和安东尼·里德利(Anthony Ridley)，在世界其它地方还有小泽征尔和朱宾·梅达(Zubin Mehta)。当朱宾还是一个十岁的孩子时，我就在孟买认识了他。他的父亲是位小提琴家，也是杰出的音乐教育家。我们从朱宾的爱好中可以明显地看到基因、遗传和环境是怎样结合在一起的。他的指挥以热情奔放，表现的扩张力和感情的爆发力而著称。

现代最辉煌的年轻指挥家之一是加里·贝蒂尼(Gary Bertini)。他是一位身材矮小、干净利落、讲求精确的人，他非常灵敏、十分聪明。他熟悉他的演出曲目，并有许多独到的见解。他的名字听起来好象是意大利人，实际上他是以色列人。每当以色列爱乐交响乐团想演奏一首很难演奏的现代作品时，他们就邀请贝蒂尼去指挥。他创建了以色列室内乐团，是耶路撒冷交响乐团的现任艺术指导。该团汇集了许多生在俄国的优秀小提琴家，在贝蒂尼良好的训练下，我相信它一定会成为世界上最优秀的乐队之一。

我认识的最有才能的青年指挥家之一是芬兰的乔马·潘纽拉(Jorma Panula)。他的才能应被斯堪地那维亚以

外更广大区域的人们承认。他对音乐和音乐家的态度是坦率的、可靠的、自然的。他是位真正具有创造性的指挥家，而不是只打打拍子。每当我和潘纽拉并肩演出时，我总是感到他是位十分敏感的合作者。我还听到过他十分杰出地指挥演奏内尔森(Nielsen)的一首交响曲。

潘纽拉对于歌剧、交响乐、室内乐、协奏曲等各种形式的音乐都很在行。他是位十分引人注意而又十分谦虚的人。他的指挥很有魄力并富有权威性。作为作曲家、教师和指挥，他在斯堪地那维亚所做的一切都是十分自然的，他从来也没有想力争干出一番大事业来。生活上他从不以任何方式谋取私利。他是个真正的人，是个真正的音乐家，他最反对靠宣传来扩大自己的影响。

丹：不知你是否愿意回忆一下那位最有特点的指挥家托马斯·比彻姆(Thomas Beecham)爵士。

梅：比彻姆是英国人对待音乐的缩影：从“业余活动者”这个字的最好的含意上来讲，他是位最有见识的业余指挥爱好者。他演奏的音乐总使人感到振奋，因为他总是以一种新鲜的眼光来看待音乐的。

一位专业工作者，他的工作只局限在一个范围内，往往是日复一日地重复着某种活动。从工作实践中获得的可靠经验当然是重要的，但是在对待事物，对待自己的老朋友和自己熟悉的音乐方面，总是保持某种新鲜的眼光，这也是至关重要的。而这正是一位业余工作者的特有优点。这样的人有着十分广泛的兴趣和爱好，所以当他回过头来从事他的专业的时候，绘画也好，音乐也好，或许是某种

科学工作，他的想法和热情就不会被浓厚的习惯势力所遮盖。

所有出色的音乐家都把技术上的可靠性和演出时的即兴性结合起来，从而使每次的演出都具有新鲜感。比彻姆在这两方面的才能都是很高的。他对演奏员的心理状态理解得很准，他知道在演出时可以自发地产生许多无法在事先确定的好效果。从道理上讲，指挥应当在排练时尽可能明确地把他的意图告诉演奏员，而又为在演出时出现新的体会和激情留有余地。比彻姆理解并运用了这一方法。

英国乐队的反应能力和接受能力都是非凡的。他们不需要，也不接受枯燥无味的反复练习，而这对某些乐队来讲却是已经习惯了的事情。英国的乐队蕴藏着主动性和自尊心，不用进行考验，你就可以相信他们会把你的表演意图转变成实际的声音。

假如一位指挥能非常准确地判断他所排练的作品，以及和他一起工作的乐队队员是否达到要求，那他就能知道哪些地方的确需要抽出来进行反复排练，以便克服某一具体困难，使乐队合作得更好。假如他对乐队有点不信任，怕晚上演出可能会出点什么小毛病，或是想在晚上收到和排练时完全相同的效果，而反复消耗乐队队员们的耐心、精力，浪费他们的时间，这样做的结果很可能是原地打转，甚至是起了某种破坏作用。指挥对乐队越信任，演出时所取得的效果就会越好。

指挥应当像信任自愿组织起来的团体那样信任他的乐队。当然，演奏者需要给以指导，激励，并组织起来。根据

我的经验，没有哪位指挥能像比彻姆这样机敏的了，他不用进行许多排练，也不用利用他的地位，就能把他的乐队组织在一起，而且他比那些强行使用自己权威的人更有威信。

英国人比许多其它国家的人更懂得运用自然的权威。这就使得除了某些紧急的情况外，警察在路上值勤时可以不带武器；而且也经常使历届的政府高级官员在面对某种危机时，不是送去军舰，而是外交信件。英国人的才能之一是进行克制性的陈述，他们的陈述是充满事实和充满力量的。英国人擅长于区别言过其实和留有余地，言过其实就意味着面临绝境，而留有余地则正像橄榄球运动员托姆·布朗所说的，是我们的职责。

第五章 评论家

丹：许多人认为，一位著名的演奏家对自己的要求，往往高于别人对他的要求。他们认为你为你所树立的演奏标准，也远远高于听众对你的期望。

梅：从某个角度来讲是这样的。另外一方面，我不能说我不喜欢听众对我的演出所表现出的热烈反应。有些人真心实意地来听我的演奏，他们听后很受感动，理解了某些新的东西，音乐对他们有了更深的意义，这几乎是必然的。即使我在录音室录音的时候，录音师和其他技工人员也会有所反应的。

当我一个人练琴时，我既是演奏者又是听众。但是我在练习中很少像在音乐会上或是在录音室中那样把我的一切都发挥出来。我把个人练习的大部分时间都用来进行细心的准备，只是偶然地才把某个乐句充分投入感情地演奏出来。对于那些我已经很熟悉的作品，和那些我从小就演出的作品，我力图不要过多地反复练习，以便保存某些东西到演出时再呈献给听众。

我已经有许多年没有在练习室内从头到尾地演奏贝多芬的协奏曲了，而只是把某些地方抽出来用各种方式进行

练习。温习一下某些句子，检查一下这些句子是否符合速度的要求，看看是否能按照我所想像的方式演奏它们。假如我的手指是柔韧的，是能控制的，双手也能配合得很好，那么我就不用从头到尾拉一遍给自己听，这可以留到彩排时去做。

艺术家通过预习、练习、检查、复查以及纠正演奏中所出的毛病，从而为演出铺平了道路。为了获得演奏的完整性，所有的这些工作都是必要的。但是伟大的艺术家，在他演出时却能超越这些工作所取得的成果。

丹：你是否关心评论家们对你所开的音乐会的评论？

梅：通常我都是进行旅行演出，当这些评论还未在报纸上发表出来之前，我已经离开了那里。我很少读到评论我的文章，但也不能说我从来没有读过这样的文章。

当我是个孩子的时候，家里从来不给我看报纸对我的评论，这种情况一直持续了许多年。后来我才开始认识了一些评论家，但是不多。在纽约，我认识了奥林·唐斯以及《旧金山编年史》的作者亚历山大·弗里德。他写过一篇关于我早期音乐会的评论，后来他几乎成了我们家庭的一个成员。在英国我认识了马丁·库珀，以后在和音乐家们的各种聚会中、在参加比赛的评判工作中，我又认识了一些其他评论家。泰晤士报的琼·奇赛尔总是热情而友好地报道有关我们学校的情况；爱德华·格林菲尔德是位十分敏锐、学识渊博的评论家，我对他十分敬佩。当我参加了费利克斯·阿普拉哈米安所倡导的亚历山大宫的活动时，我很尊重他的评论和为人。在他的鼓励下，我在那里指挥

了亨德尔的《弥赛亚》。

我认为评论工作是件很困难的事。评论家们是一些很诚实、工作很努力的人。他们必须永远保持开阔的胸怀，具有机智而敏锐的头脑。他们不得不一次又一次地听同一首作品的演出。如果演出的水平不高，就会很使人厌倦。他们还要使自己对某个作品、作曲家、时代背景有特殊的了解。所以这就不仅取决于演出水平的高低，而且也取决于个人接受能力的快慢。

有时我去听音乐会，好像每个音符对我来讲都是有意义的；而有的时候，我好像就不能深入到音乐中去。可能是因为演奏的水平不够高，或许是那天晚上演出的曲目太多、太重；都是浪漫主义的音乐，而我却想听些优美、简洁的音乐的缘故。也可能是当我很想听柴科夫斯基或是西贝柳斯的音乐时，而听到的却是干巴巴的东西。

音乐评论是一门需要有高度艺术修养、而且要求很严的工作。评论家要摆脱个人的好恶，以便对他们所听到的东西给以公正恰当的评论。他们要对音乐、演出和场合这三者进行评论。他们很少能把这三者公平对待，这是不足为奇的。他们往往只是把注意力集中在音乐本身或演出上，而很少表达出场合感，对于场合感往往他们认为是范围外的事情。当然，像内维尔·卡达斯 (Neville Cardus) 这样有学识的人除外。对演出场合缺少评论，这是很令人遗憾的事，因为听众聚集在一起，他们对演出的共同感情，对一场音乐会来讲，是不可缺少的成分。

有时评论家有点像中学校长的味道。当然，指出哪一

个音没拉准、手指在什么地方没控制好，滑动了一下等问题，可能是他们的责任，但是更应当从整体上来看这些细节，事实上他们讲的有时完全文不对题。

我个人认为，一般来说评论家是可以做好对演出的评论工作的。但是当他们以业余心理分析家自居，去评论某场演出成功或是失败的原因时，他们几乎总是错误的，这真是一件大好事！恐怕这是因为评论家们只根据自己的耳朵所听到的东西进行评论，而不去了解演奏者的内心活动的缘故。

听众总是希望能受到教育，在今后选择自己的爱好时得到评论家们的指导，评论家在这些重要方面的确也起了一定的作用。如他们对英国广播公司的第三套节目就做过一些有益的工作，这套节目我认为是英国最重要的独一无二的教育体系之一。但是一个城市的音乐生活绝不仅仅是几场重要的音乐会和歌剧演出，有许多事情在中学和大学里不断发生：有对音乐和教学的新态度，有新的室内乐团的组成，有作曲家的新成就和探讨等等。总之我希望评论家能对音乐作出更广泛的评论。

在说了上述的这些话以后，我得承认我对评论工作存在一定程度的矛盾心理。音乐总要受到评论，从某种角度来讲这是件令人遗憾的事。多少世纪以来，在第二天早上没有任何评论的情况下，民间音乐、民族舞蹈的演出照样进行！在报纸连续几天罢工的情况下，音乐会照样举行，看不出这对音乐生活有什么不利的地方。

在我们这个爱分析的、好教训人的时代，人们对所发

生的事情都想看看报上是怎么讲的。我不知道为什么要这样做，可是我觉得这对所有艺术中的自发性和创造性都是一种威胁。

丹：就我这一生而言，也就是说从上次战争以来，具有最广阔的视野，和最优秀的文学风格的评论家，毫无疑问的要算内维尔·卡达斯了，你是什么时候认识他的？

梅：我非常喜欢内维尔·卡达斯。1936年我在澳大利亚认识他的。他是一位善于表达场合感以及充分了解艺术家意图的评论家。他绝不是那种专挑小毛病的评论家。他能感受到艺术家所想讲的全部内容。卡达斯甚至理解那些艺术家本人没有能成功地讲出来的东西。

卡达斯的潜在理解力，使我回想起1944年我在卡内基大厅第一次演奏巴托克的无伴奏奏鸣曲的情况。那时巴托克完成这部作品只有几个月，不管当时我把这首乐曲演奏得有多么好，我知道要把它演奏得像我想像中的那么好，还有很长一段路要走。在过去的几年中，有好几次我真希望巴托克那时就能听到我现在这样演奏这首奏鸣曲。也可能三十多年前他已经听到了我现在所表达出来的一切。

内维尔·卡达斯也有这样的本领：他有着一种使艺术家受到极大鼓舞的洞察力。别人理解了你正努力做的事情，就是对你的巨大帮助。卡达斯是位杰出的评论家，他是我们许多人的好朋友。

丹：关于内维尔·卡达斯，有件很有趣的事。他年轻时只上过几次声乐课，而且从来没有演奏过乐器。也许他之所以能深入到作曲家和演奏家的创造性劳动中去，正是

因为那些专门的音乐术语没有成为他的累赘。

梅：正是这样，他总是以一种很熟悉音乐的听众的方式，自然地对音乐作出反应。他始终热爱音乐，始终保持听觉的纯洁性，一直到他生命的最后时刻。

有时我怀疑在那些老练的评论家当中，有多少人还真正热爱音乐。我想起一位指挥家，他在排练时看到第一小提琴演奏员愁眉苦脸，就问："你怎么啦？你的妻子生病了吗？"回答说："没有。""你的孩子生病了？""没有。""你生病了？""没有。""那么是怎么回事啊？"回答说："我讨厌音乐。"

丹：评论家在为公众评论时，能很快地形成他们的音乐语言吗？

梅：伦敦的评论家工作得很好。我并没有看过他们所写的一切。但就我所读过的文章来看，我确信，他们在听一部新作品之前，大多数人都研究过总谱，都已对作品有了一定的理解。这可能未必是件好事。对某些类型的音乐来讲，特别是那些第一次听就比较容易理解的作品，先听演奏再研究总谱恐怕更好一些。

丹：你指的是哪位作曲家？

梅：例如马尔科姆·阿诺德（Malcolm Arnold）的作品。他是一位非常友好、善良的人，是位写作风格很流畅的作曲家。他为我写了一首用两把小提琴和弦乐队一起演奏的协奏曲，我经常和我的小提琴同行一起演出这首作品。马尔科姆·威廉森（Malcolm Williamson）所写的绝大部分作品，第一次听时也都能给人留下深刻的印象。

像这样的作曲家的作品，我倒是希望评论家能先听音乐后看乐谱。否则，当你评论时你就会失去一部分宝贵的直觉感。没有经过事先准备地去听一部作品，你可能会对这部作品更热情地加以评论。

但是有些作品则需要反复地听，需要进行深入研究。有些甚至需要经过几年的熟悉过程后，才能被评论家所接受，特别是这些作品如果是用某些新的音乐语言写成的。而要使广大听众接受它们也许还需要更长一段时间。

有一个时期，评论家对那些轻快的、简单的、所谓“老式”的音乐都不感兴趣。把那些容易理解的以和声为基础的音乐都说成是过时的，任何和谐的音乐，例如弗朗克·马丁(Frank Martin)的作品，被认为不值得一听。

前几年我感到浪漫主义音乐又重新受到人们的欢迎。在十二音体系音乐最流行时，布鲁克纳和马勒的某些作品也被认为是过时了。而现在世界各地的指挥家、评论家和听众，又都迷上了这些作品，他们喜欢这些作品的巨大而厚实的音响。现在，人们更喜欢根据作品的内在优点来评论它。

风格时来时往，不断变迁。有些评论家严肃而富有学究气，他们害怕任何浪漫主义的或是有世俗气息的音乐。有一个时期，曾经有几位著名的小提琴家，过多地追求好听的声音，他们象一位肆无忌惮的意大利男高音那样，以牺牲音乐的内容为代价，来换取听众的掌声。后来人们认为这样的艺术趣味很庸俗，于是出现了一批新的小提琴家。他们很少使用揉音，拒绝使用冲击式的滑音，装饰音

也严格按谱子上所记的那样演奏。一切都严格按拍子演奏，从美学的角度来看这是好的，从音乐学的角度来看也是正确的。这种风格现已被人们广泛接受。

像妇女的时装一样，音乐上流行的东西，像个旋转着的万花筒，一个接着一个，变化无穷。现在，每个小提琴家都按照自己的想像去演奏，人们则按照他的真正的能力来评论他，不再有对某种风格的偏爱。确是美妙的声音就承认它是美妙的。

有些年，评论家从各个方面对演出进行评论，但是也有例外，他们似乎从来不谈到音质问题。在当时谈论音质会被认为是有失尊严的事情。然而一位小提琴家所演奏出来的声音，也就是他的音质，是演奏的最重要的方面之一。今天我很高兴地说，评论家已经承认音质的重要性了。

唱片的录制技术也得到改变。战后有一段时间，人们曾经非常热衷于使用最小的混响，使录音室能录最直接最集中的声音，认为这才是最真实的音乐。后来人们又都走向了另一个极端，在最有共鸣的教堂中录音，因为广大公众不接受那种越来越简朴的趋势。

对声音的处理曾经有过这样的发展过程：开始人们认为声音就是声音，声音的质量，声音的混响度，声音的洪亮程度都不重要。后来用这种办法录出来的唱片，销售得不好，就被淘汰了。于是使用最先进的录音技术制造的唱片问世，录音师们开始加上人工的混响。最后他们最喜欢在金斯韦大厅（Kingsway Hall）录音，因为那里的音响共

鸣最自然、最美妙。

时兴的风格也可能是一种危险：那些精心设计出来的理论，可以变成一种片面的信条或教条。我们生活在一个常常把事物的内在品质合成起来的时代，给我们注射维他命 B_{12}，而不给吃猪肝和鱼；让我们看缩写本而不给原书看；让我们接触的是"交朋友小组"① 而不是生动的日常生活。维他命注射剂，缩写本，交朋友小组，都有他们应有的位置，但是我们不能过分地依赖他们。

有一家第一流的唱片公司曾经把著名的交响曲中最受人喜爱的乐句抽出来，录制成唱片。人们可以只从一面慢转唱片上就听到贝多芬的九首交响曲，并以为自己真的知道了这九首交响曲。音乐是一种时间的艺术，不幸的是，许多人因为时间紧张就想粗暴地压缩音乐进行的时间。但是时间和音乐都是不能压缩的。你能设想当你在舞池中间跳舞时，乐队领班对你说："我们就只演奏《蓝色多瑙河》圆舞曲的前八个小节，好吗?"跳舞需要舞池中的一定的空间和一定的时间。当你考虑人的身体的生理动作时，你就得给音乐以充分的重视，我们无法把音乐压缩到比消化它所需要的时间还要短的地步。

① "交朋友小组"(encounter group)是现代美国的一种所谓精神治疗方式，受治疗者在组内自由与其他成员交流内心感情。

第六章　音乐作品和艺术的目的

丹：在所有的作曲家当中，你最喜欢巴赫和贝多芬吧。

梅：是的。从贝多芬、巴赫、勃拉姆斯、舒曼、舒柏特一直到现代的作曲家我都喜欢。虽然我很喜欢韦伯恩，但是我更喜欢巴托克而且胜于勋伯格。我也很喜欢约翰·施特劳斯、奥芬巴赫和比才。我非常喜欢指挥《卡门》。

我认为自己有这样广泛的爱好，是和我曾经接触过很多国家以及它们的文化分不开的。我有许多匈牙利朋友；我喜欢罗马尼亚和印度；年轻时我也曾在法国、英国和瑞士居住过。

前几天我听了过去我和皇家交响乐团合作录制的迪拉斯(Delius)的《小提琴协奏曲》以及《小提琴与大提琴二重协奏曲》。它们是内涵极为丰满的浪漫主义音乐。大提琴家保罗·托泰利尔(Paul Tortelier)演奏得非常优美。我感到十分惭愧，因为我花了许多时间才熟悉了这两部作品。

丹：你对本世纪的英国作品有什么看法？

梅：我认为它在现代派音乐和以对位、和声技巧见长、并富于歌唱性的古典音乐之间，起了过渡作用；而二

十世纪的英国音乐是浦塞尔和约翰·道兰德(John Dowland)传统的直接继承者。

我从未喜欢过勋伯格和阿·伯格(Alban Berg)的新维也纳学派的极端抽象化的作品。我猜想，在他们那个时候，人们必须从某种理论的角度来了解作品，但是这对于非常重视直觉、非常讲究实际的英国人来说，是从来不使人感兴趣的。英国主张一切都要任其自然，他们从不接受某种人为的教条，或是变成某种理论的奴隶；英国人是以实际的、充满人情的观点来处理问题的。这就是为什么我对在英国伦敦的生活感到十分愉快、并将继续感到愉快的原因。

二十世纪的英国作曲家有：伦诺克斯·伯克利(Lennox Berkeley)；桑迪·戈尔(Sandy Goehr)——一位实验主义者，他的作品是非常适合演奏的；理查德·罗德尼·贝内特(Richard Rodney Bennett)；马尔科姆·威廉森(Malcolm Williamson)，他出生在澳大利亚，现居英国；当然还有沃尔顿(Walton)、本杰明·布里顿(Benjamin Britten)和迈克尔·蒂皮特(Michael Tippett)。他们所写的作品都有自己的特点，不同于任何一种理论和风格。

丹：你和布里顿是很亲密的朋友，对吗？

梅：是的，我们自战争结束前第一次认识以来，一直相处得很好。当时我正准备去德国，为那些因战争而流离失所的和在集中营中幸免于难的人演出。布里顿希望随同前往，并为我伴奏。在那些日子里，我和布里顿一起，把

音乐带给了战争狂人的受害者，减轻了他们精神上的痛苦，从而履行了我们作为艺术家的使命。

我们带着一箱子的小提琴乐谱，其中大多数都是大家所熟悉的，也包括少数不太经常演奏的乐曲；布里顿象他演奏奏鸣曲或是协奏曲一样，认真热情地演奏许多辉煌的、或是富于情感的小品。

使我感到十分荣幸的是，一年后建立了“阿尔德堡(Aldeburgh)音乐节”，得以使我继续和布里顿保持在音乐上的合作关系。他把许多其他作曲家介绍到阿尔德堡，在他的演出曲目中包括了各个时代、各种风格的作品，这都表明了他为人的宽厚和音乐上的正直。通过他的演出、经验和建议，促使我在瑞士的格什塔德建立自己的音乐节。

假如你看了他那部为儿童所写的名为《让我们来演歌剧》的作品，你就会感到，布里顿虽然没有孩子，但他把慈爱给予了全世界的儿童。布里顿的一生，始终保持着朝气蓬勃的想象力，同时，他也有着目的崇高的精神负担，这是一个真正具有伟大才能的人的独特标志。这种人持有的创造才能，是普通躯体所无法承受的。

丹：你刚才说的有关布里顿的才能的话，使我联想起约翰·拉斯金(John Ruskin) 有关艺术的一句格言：“每一部伟大作品的精华部分，总是无法解释清楚的，因为它好，所以它好。”从根本上讲，所有伟大的东西，不管是伟大的人物，还是伟大的艺术作品，都有着内在的神秘性，你同意这种看法吗？

梅：是这样的。例如音乐，它的伟大存在于作曲家想

告诉人们些什么的作品之中，也就是在那些使作曲家内心激动的东西之中；存在于作曲家对作品的形式、风格和内容的美学概念之中；也存在于他的创作技巧之中。这些因素的相互作用是十分奥妙的，极为复杂的。假如我们从音乐作品中得到了深刻的感受，但我们不知道这到底是怎么得来的，我们只能力图按照作曲家给我们指出的途径，进入到他作品的美好天地中去。

有些人不能按照作曲家指出的途径去理解音乐，甚至感到他的作品有些平庸。例如，我就曾经感到布鲁克纳的许多音乐都太平庸。我这样说话可能显得有点玩世不恭，有些过分，但是，如果一旦深入到他的内心中去，力求理解他所要表达的东西，就象现在成千上万的音乐听众所做的那样，那末你就会感到他所讲的许多事情是非常真实的。

有一种使艺术作品臻于完美的因素，这种因素是难以言传的，同时，它还会以不同形式体现在其它艺术领域之中，例如，我们在建筑艺术中就能领会到此种因素。当狄安娜观看一所建筑物时，她会问自己，它表达的是一种什么样的情绪，而且经常用人的神态来比喻，感到有的似在微笑；有的好象在凝视。

乔治王朝时代的建筑物，外观显得善良而宽厚，没有过多的装饰，不使人感到古怪和固执，它不想显示自己的强大、雄伟和壮观。乔治王朝时代的建筑没有炫目的外表，但这并不说明它缺乏勇气和胆量。这种建筑从它所具有的十分自然的匀称性中获得了力量。对我来讲，乔治王朝时代的建筑，具有一种最可爱、最宁静而又很完美的风

格。但是那些仿造这一时代的建筑物，尽管它似乎具有这种风格所必不可少的全部特点，但是它们所缺少的正是那种区别于真正的还是仿造的建筑的所谓神秘因素。

我愿意再回过头来，讲讲我妻子十分聪明地用人们面部表情比喻建筑物的事。有些面孔表情愉快，有的却不愉快，而且在同一张面孔上，会在不同的时刻出现不同的感情。只有艺术家才能捕获人们从欢乐转为痛苦时，面部表情上所呈现的细微变化的瞬间；在建筑物中，也只有艺术家才能区别出真品和仿造品这两者之间的差别。

我从来也没有分析过莫扎特的作品和与他同时代其他作曲家的作品之间有什么差别，尽管曾经有人这样做过，但我很怀疑这样做能取得什么效果。一位伟大的作者，即使他采用了当时人们所习惯使用的风格或结构，在他的作品中还会存在某些独特的东西。他会不断显示出个人独有的思想方法：即所使用的音乐语言方面；乐句的创作方面；以及震惊了听众的不同凡响的旋律方面等。

但无论是文学、音乐、美术或雕刻，所有这一切艺术作品，它们之间属于“伟大”或“优秀”的差别，只在于创作时的灵感。天才的灵感是更有深度、更协调、极具远见的；天才的创作技巧有着一种自然的均衡感，他们描述了人类的美好心灵和对人们的同情。所以他们的作品能深刻地触及人们的生活、思维和理想。

有些音乐作品想表达美好的感情，但是表现得并不美。这就象有些人想从事某项工作，可是他们并不适合做这一工作一样。有的时候，我们走进一间房间，感到它很

可爱；而走到另一间房间，却感到它一点也不可爱。

一个人的爱好，是由许多主观和客观的因素形成的。所谓主观因素，或者说是个人因素，是指人的性格、年龄、文化修养和家庭环境等；而客观因素，则取决于人对于美敏感到何种程度。

丹：你是否认为室内乐，特别是弦乐四重奏，是音乐演奏的最高形式？

梅：是的。四重奏中的各个声部，既是独立的，又是相互依存的；它能表达出细致的感情变化；弦乐四重奏只使用了有限的几件乐器，可是它能表达出比一个大管弦乐队所表达的还要丰富的感情。在大乐队中，铜管声部演奏出震耳欲聋的声音，但作曲家们仍继续在音量上比高低。

这样继续下去会成什么样子？我们的文明生活已经过于集中、过分受控制和规模过大了。许多东西已经和人类的容量不相称了：距离早已不用人步来测量；高度也不是人们能爬得上、够得着的；运输的重量也不是人力或畜力所能解决的。过大的规模使我们失去了灵活性。

丹：弦乐四重奏所以会受到人们的称颂，这不仅因为它的组成简洁，而且因为它的成员只有四人。这种演奏形式能体现它的完整性。

梅：是的。弦乐四重奏的音域，或多或少地包括了人声范围，也按男女声划分声部。它可以表达人类最深刻、最细致的感情；它可以讲述永恒的真理。由于没有钢琴校正音准，所以它们就必须不断地互相调整、互相适应。它可以演奏出从最柔和到最宏大，以至能充满整个演奏大厅的

音量。它的音色变化范围也是极广的。

器乐作品有许多重叠的声部，也就是许多人演奏相同的音符，必须有着非常严格的纪律，例如每个声部的演奏者都要使用相同的弓法等，这样就减低了乐队成员个人的重要性；而演奏四重奏时，每个成员都能发挥自己声部的职责。我这样说并不是要贬低为管弦乐队而写的大部头作品的价值。但是，我可以毫不犹豫地说，四重奏是更细致、更先进的一种音乐表演形式。

弦乐四重奏还有一个优点，即业余爱好者也可以演奏，从而能帮助他们熟悉某些优秀的音乐作品。四重奏基本上是一种家庭的演奏形式，这是为音乐而写的音乐；是为演奏它的人所写的音乐；也是为少数想听它的人所写的音乐。正是由于这些原因，我认为弦乐四重奏是最纯的音乐演奏形式。

丹：你对电子音乐的看法如何？

梅：记得在四十年代中期，我在纽约听过一次由利奥波尔德·斯托科夫斯基指挥演出的电子音乐会，台上放着几架样子很特别的录音机。这是音乐演奏史上最早出现的电子音乐会之一。

斯托科夫斯基在各种音乐运动中总是走在前面。他是一位见解与众不同的人。他对我说，“这是未来的音乐”。他那时已经快要六十岁了，但仍然保持着广泛的兴趣，想发现某些新奇的东西。他对自己的判断感到很有把握，身心始终保持着敏锐、灵活的状态。就连那些比他年轻许多的人，也会对他的所作所为投以羡慕的眼光。看到象他这

样的老一辈艺术家，还能保持对新事物的敏感和具有进取精神，是令人振奋的。

在与人的交往中，斯托科夫斯基总喜欢把他充沛的精力和巨大的热情掩藏在某种面具后面；他外表的严肃几乎到了装模作样的程度；他自持的尊严，使人感到很不自然，有些做作。我从来没有看到他处在自如、活泼、无拘无束的状态之中。

从那以后，我又听过一些这种音乐，可还没有足以形成某种清晰的概念。不知道人们的想象和感受是怎样转变到电子音乐的；我对目前电子音乐的发展程度和它的写作规律也不了解。

电子音乐为我们提供了许多可能性，提供了各式各样的声音和音程，你几乎可以用声音来做加减乘除。因此，我对电子音乐所持的第一个保留态度，就来自这种音响变化的无限性。

任何艺术通常都有它的具体局限性，正是这种局限性，形成了某种艺术的特点、本质、结构，以及它所具有的表现能力。

当我们能用声音做我们所要做的任何事情的时候，我们就必须找出一个统一的广泛原则。爱因斯坦就是一个探索能说明所有现象的、包括有机体和无机体的广泛原则的伟人。我所喜爱的哲学家布伦纳后来所设想的也正是把多元论和一元论结合在一起的一种原则。根据布伦纳的观点，把有机体和无机体区别开来是错误的，他把一切都看作物质的客观存在，并处在不同程度的运动之中，是有生

命的，是能意识到自己的运动的。

在过去，一位作曲家用不着在客观世界中创造他的音符，因为这些音符的音高都已经确定了。但是对电子音乐来讲，作曲家则要重新掌握全部音高的因素、记谱法和演出的方式。

我并不是以一个被剥夺了劳动权利的人的身份在代表自己的工会进行申辩！我是从音乐的角度，对电子音乐的表现手段、发展前途和社会功能作认真的思考。

我对电子音乐所持的第二个主要的保留态度是，演奏者的作用，演奏者和听众之间的交流被削弱了。声音处于不断的变化之中，而且它只能存在于时间之中。声音对我们的耳朵、身体和内心，都具有一种穿透力，这种穿透力是受声音在瞬间的音高、强烈程度等方面变化所支配的。从电子的角度讲，它可以创造出一种完美的声音，可是这种声音只能吸引我们的感官，而不能打动我们的心灵。

用电子音乐来表现太空可能是比较合适的。当我在电视中看到人类第一次登上月球时，放送了美国国歌，这使我感到很不自在，在这种场合放送这种音乐是不太合适的，因为人类登上月球，既是向前看，也是向后看。它是人类现代科学技术的新成就，也是促使我回顾古代修道士的故事的事情。宇航员们必须单独生活几个星期，而且要在孤立无援的情况下始终面对死亡的危险，他需要象古代修道士或瑜伽主义者那样，具有高度的内心平衡。

当你站在珠穆朗玛峰顶端的时候，你已经置身于世界的最高点上了，可你仍然是个人；但是当宇航员在月球上

行走的时候，虽然他不断地把信息传递到地球上来，可是从某种意义来讲，他已经与世隔绝了。他必须设法维持自己的体温、使用防护用品和携带的氧气。我们的科学技术、电子设备、宇宙运载工具，都能适应月球上的环境，但对人体来说，显然是最不利的。恐怕电子音乐就能表达出这种暂时脱离现实的状态。

丹：在我们经常演出的作品中，有没有什么作品也能表达出这种暂时脱离现实的状态呢？

梅：我们可以从另一个角度用舒柏特的歌曲来说明这个问题。这些歌曲能使宇航员记起他们的肉体和精神是不可分离的。换句话说，这些歌曲可以使他们回想起他们所离开的、而且可能再也见不到的东西，并因此而使他们产生了绝望的思念情绪。正因为如此，对宇航员来讲，最恰当的音乐莫过于专为他们所作的电子音乐了，这种使他们产生一种宇宙感、无限感；能使他们忘记自己是个丈夫、父亲，是个美国人。

沉思的情绪是宇宙音乐的基本特点。那种使人们兴奋的、使人们手舞足蹈的音乐，会超额消耗掉定量供应的氧气；会被视为违反“社会习惯”的。这一点和我们现在的社会习惯、至少和西方世界的社会习惯是相反的。在我们这个社会里，当你愉快地拍拍别人的肩膀，以表示友好的时候，人们会认为你这个人很合群。象巴托克这样的人，讲话绝少，从不说一句不是绝对必要的话，人们认为这种人是很孤僻的。我唯一的希望，就是能在那些人类可以生存的星球上，为人们的笑声提供充足的氧气。

某些人希望我能相信，电子音乐可以表达亲切的感情。如果是这样的话，最好还是用电子音乐去模仿沙沙作响的树叶声和淙淙的流水声。清新、温柔的流水声，一直是舒柏特歌曲中的一个特点。在人类历史的长河中，流水声始终是大自然最迷人的一种声音。从人类最古老的文明史中，我们可以看到人类对水的十分巧妙的使用。他们在大厅内装上水池以调节空气，在庭院内设计了象玫瑰花瓣似的喷水池。

电子音乐提供了许多进行试验的可能性。我倒是喜欢看到为孩子们设计的电子乐器，这种乐器可以发出各种各样的声音，有的声音很明显地模仿了自然界中的某种音响；有的则没有具体的模仿对象。用这样的乐器，一个九、十岁的孩子，就有可能创作他自己的作品了。

我还愿意看到其它一些设计，譬如录下非洲部落的音乐，这样可以使孩子熟悉世界各地的不同种族的音乐。

丹：你对流行音乐的看法如何？

梅：在利物浦的后街，由“披头士”乐队演奏的那种自然产生的流行音乐；或是在加利福尼亚州某城的贫民区中流行的音乐，我都赞成。

当流行音乐变成了内容贫乏的商品化的东西，以催眠般的效果，来满足一些人想摆脱其日常烦恼与忧虑的时候，它就走向了堕落。人们的感官遭到了无情的践踏，听众的平衡而稳健的身心状态被动摇了。这就是我所担心的；也正是当我听完某个世界著名的流行乐团的演奏后，使我感到惊讶的地方。

有一天，我收到这个乐团经理给我的信，说他愿意给我们一百张该团在伦敦首场演出的票子，并把这笔票款捐赠给我们的学校。这真是一笔慷慨的捐助。于是我那位十分能干的秘书埃莉诺·霍普就在报纸上登了一个小小的广告，并写上她朋友的电话号码。这位朋友很快就收到了几十个电话。我们以很大的价钱卖掉了这些票子，从而为学校筹集了一笔可观的基金。

我感到我有义务去听该团的演奏，他们的经理也邀请我和他同去。这位经理是一位出身于西欧名门贵族的著名人物。他做了许多努力来改善这个乐团的经济状况。他讨厌他们所演奏的音乐，可是并不讨厌因此而赚来的钱。

使我感到十分惊讶的是，如果这种声音也称得上是音乐的话，那么，这就是一种折磨人的音乐，是专门为支配人们的感官而写的音乐。为了使自己保持清醒，我决心反抗。当时最好的办法可能是说"好吧，我屈服！"音量大得可怕，虽然后来我知道是扩音系统出了毛病，但也无法因此而使自己感到安慰。我没等音乐会结束，就先退席了，因为我实在无法忍受。

我并不愿意丧失我的自我镇静，我喜欢使自己保持清醒的头脑，使自己对周围的一切保持分析能力；可另一方面，我喜欢让自己陶醉在巴赫、贝多芬、舒柏特的音乐之中，我愿对他们顶礼膜拜。我愿俯伏在任何一部伟大的艺术作品、一所教堂、一棵树或是我所喜爱的人的面前，因为当我这样做的时候，我就更充分地表达了自己的个性。

但是，我无论如何也不会去参加这种廉价的、喧闹的、

不自然的、没有个性的所谓娱乐活动。他们为了舞台的灯光、布景、道具花去了几千英磅；演员们镶金嵌银、珠光宝气。以我看来，这种做法已使音乐本身的丰富内容，丧失贻尽了。

我看到听众中有许多年轻人，如果我告诉他们我的感觉的话，他们会批评我不理解他们的享受、需要，以及他们对流行音乐的欣赏和对演奏者的理解。但是他们没有认识到，他们可能因此而被引上歧途。

当我离开那里的时候，听众正处于歇斯底里的边缘。因为我曾见过纽伦堡举行集会时一群暴徒的疯狂行为，所以我对人们成群结队的骚动，有着一种恐惧心理。这一大批年轻的听众，学着台上演员的各种动作；他们的感觉器官和感情，正在受到凌辱与践踏；他们已失去了所有感觉器官的均衡，正被这种音乐所控制和左右。更使我感到可怕的是，这种气氛正朝着全部听众蔓延。这一切使我十分不安。

以色列的听众与众不同：他们有的人报以掌声，有的人不声不响；有的似乎好奇，有的则半信半疑。在音乐会结束时，如果这些人都分别被感动了的话，他们都会鼓起掌来的。

德国的听众又是另一种样子，他们也有着很高的欣赏能力，可是对音乐的反应却象一个有纪律的整体。通常，在一首曲子结束后，他们先保持短暂的安静，然后再鼓掌。他们似乎不愿意用噪音来打扰美好的音乐气氛，我感到这种安静的气氛是十分动人的。

可是我们也知道，当人们对所谓的组织、权威等加以

盲目的信任，而这种组织、权威又给人民以错误的指导时，那么，这种集体的、有纪律的反应，会发展成何等的盲从。这样的后果是消极的。听众中的谦恭气氛则是完全不同的另一回事了，例如在教堂祈祷的人，被音乐、布道、焚香所感动，被古老教堂建筑本身所具有的肃穆气氛所打动时，我们就可以感受到这种谦恭的气氛。

然而，在观赏流行乐团演出的广大听众中，就感受不到这种谦恭气氛，而且我们知道，他们是多么容易地就越过了失去意识控制的界限，而这样做又是多么的不幸。我感到这个界限离我们很近，我厌恶它，它使我感到忧虑。

丹：恐怕拉斯金可以把人们带回到正确的轨道上来，因为在所有的评论家中，他最关心艺术的真正目的和艺术道德。他曾这样写过："艺术的目的象蓝天、绿草、白云、露珠等任何美的东西一样庄重。它要么是没有用的，要么就不仅是一种消遣，而且能起着很大的作用。"他的这番话，和你刚才所说的似乎很一致。你对艺术和艺术家在社会中的作用，有什么看法？

梅：我认为艺术一直是人类有史以来人们活动的一部分。艺术与生活是不能分离的。我不赞成艺术家对自己或自己的所作所为自视过高，因为艺术家是仆人。

艺术也不能脱离大自然，人和动物由于对美的渴望而相互联系在一起。人类的任何发明和艺术创造，视觉的也好，听觉的也好，都可以在动物界中找到它的相应部分。为什么孔雀有这样美丽的羽毛，不仅有而且还能显示它？人类发明扇子的最原始的灵感肯定来源于此。

人们用颜色、形状、声音来创造美，来装饰自己的房间或打扮自己的这种愿望，也能在澳洲琴鸟身上得到体现。它有着优美的歌喉，华丽的羽毛，在头上还生有一个羽冠。

人类创造的艺术，起始于人的内心独白，也就是广义的自我意识，人们以此来表达如何看待自己和自己周围的一切。艺术家的自我意识，就是不断地调整、纠正和重新平衡自己的各种内在因素。生活的真正基础在于发展不平衡，这种发展往往是在下意识的情况下进行的，然后再平衡它。纯粹的平衡将失去生活；而始终处在不平衡的状态下，这意味着找不出解决问题的办法。

我们需要培养自我意识的感觉，也就是说，能知道自己哪些地方是不平衡的，然后从容而仔细地处理好这种不平衡。在纠正的过程中，使自己不要完全失去平衡。这就象我们想把一根手杖竖立在手指上，如果手杖很快地倒向一边，并且超过了一定的角度，那么，我们就无法保持它的平衡，手杖也就倒了下去。

我们对待平衡的基本渴望，就是一种对过去曾经出现在我们生活中的平衡状态的怀念。幸福不仅是我们对未来的一种向往，而且是我们来到这个世界后，就深深地存在于我们生活中的一种概念。如何把这种内在的完美平衡概念和不断变化着的日常活动协调起来，这是人类生活的根本性问题。生活本身就是处在不断的运动之中。在艺术家、神父、哲学家、走钢丝者的帮助下，我们所需要解决的问题，就是如何在不断运动着的环境中保持平衡。

陀螺是完美平衡的最好的例子。它根据自己旋转的速

度以形成自己独特的平衡。但是，人类保持平衡所需要的条件就复杂得多了，因为这不仅与自己有关，还与他人有关；也与我们所处的不断变化着的环境有关。我们周围的一些人，往往会有意无意地使我们离开自己的平衡，降低我们的价值和重要性，这些人的破坏作用是很大的。有些人，他们自身缺乏平衡，也缺少自我意识，但他们想利用一切欺骗性的语言和姿态，来显示自己似乎比别人强。他们不是从自身来寻找解决问题的办法，而是采取诋毁、剥削、控制别人的办法来克服自己感到的困惑。

我们本身也需要各方面的完整性，以便经受得起来自内部和外部的各种不平衡因素的冲击，例如疾病、挫折等等；同时也能抵制那些受着不平衡因素支配着的人们的影响。艺术正是在这一点上发挥着对人类的巨大潜在能量。

原始艺术所使用的面具是说明艺术的这种特殊作用的一个良好例子。这些面具代表了人类生活的各个方面，也包括了存在于全人类心目中的神灵鬼怪。通过以具体的形象描绘这些神灵鬼怪，把它们从人们的内心深处提取出来，它们的破坏作用就减少了。这样，我们就可以看到艺术的双重目的性：它是艺术家本人的一种自我反映；又是表达感情的一种途径。沿着这条途径，人们也可以更多地理解自己。

艺术可能是由心灵高尚的人创造的，也可能是由吸毒成瘾的人所创造的。巴赫、亨德尔、莎士比亚、歌德的艺术是平衡的，完美的；但是今天我们的许多艺术作品却由某些自身缺乏平衡的人所创作，而且对我们的整个文明生活

产生了非常消极的影响。

过去几百年来出现了伟大的艺术家和艺术，如米开朗琪罗、达·芬奇等人的艺术和石器时代穴居人的艺术，或是陶瓷艺术，我并不想在它们之间划一条明显的界限。现在我们对待艺术应持较为灵活的态度！

民间音乐介于艺术和工艺之间：所有部落舞蹈和它的参加者都是创作过程的一部分。与此同时，部落里仍然有最好的音乐家、杰出的陶器技师和雕刻师。在各个社会中，艺术都有它的不同阶层的属性。

艺术与客观现实是不能分离的，也不能离开人们对交往和理想的需要而存在。我同意拉斯金关于艺术有着比供人娱乐更深刻的目的的主张。我们已经谈了有关艺术比较严肃的一面，但是我也喜欢艺术所具有的比较轻快的一面，而且，这轻快的一面也是同样重要的。施特劳斯的圆舞曲或是民间音乐，也同样是不可缺少的。

我喜欢吉卜赛音乐。吉卜赛人如果失去了音乐，将会是什么样呢？恐怕他们就会不再存在了。

丹：早先你谈到了德国，我想读一读邦赫弗尔（Banhoeffer）所著《狱中来信》中的几句话："音乐……能驱散你的困惑，纯洁你的性格和感情，在你忧愁不安的时候，它能帮助你走向欢乐。"他的这几句话使我产生了这样的想法，也许音乐是最能给人以安慰的艺术。

梅：音乐可以穿透人们的层层设防。在某种特殊的场合下演奏音乐，可以产生令人难以置信的力量。在一次葬礼中，我听阿马迪厄斯重奏团演奏了舒柏特的用两把大提

琴演奏的《五重奏》中的慢板乐章，对这段音乐我有了全新的理解。在这以前，我只是粗略地了解这段音乐的含意和它感人的地方；现在我感到，它既可表达出、又能容纳下无限宽广与深远的感情。

当我还是个孩子的时候，我对音乐的感受就十分强烈，音乐是我的一切。我经常会为某些旋律夜复一夜地伤感流泪，直至睡着。虽然那时我几乎没有什么生活经验，可是我确实有一种德国人所谓的“Weltschmerz”的感觉，即:“意识到我不应该只为自己哭泣或痛苦”的感觉。

当你长大了，经历了生活的洗礼，音乐就会渗入你所得到的体验中去。从生活中得到感受，再把这些感受用音乐表现出来，这就是作曲家和演奏家的任务。有许多人，他们在生活中有许多感受，可是没有机会把这些体会通过艺术表达出来，但他们在听音乐或是欣赏某种艺术时，能在感情上产生共鸣。我认为这种方式具有积极作用。

我们都有喜、怒、哀、乐，但不一定都有足够的生活经验，从而能把所发生的一切在理论上加以分析，讲清楚它们的哲学含义，或是体现出它们的感情深度。我们需要借助别人的阐述，因此就要求助于我们所信任的如巴赫、贝多芬、莎士比亚等这样伟大的艺术家。这些艺术家或宗教领袖等是有着高度修养的人物，他们的经验开拓了我们的视野，使我们成熟起来，并解放了我们被抑制住的感情，使它们成为某种声音、形式、形状和含义。一部伟大的艺术作品，就是人类本身的再现。

音乐不同于视觉艺术，它存在于时间之中。巴赫和贝

多芬的音乐引起我们感情上的共鸣，使我们和他们共同呼吸。我愿意毫无保留地接受贝多芬的深刻感受；但我对那些低级趣味的表演决不逢迎讨好。我希望通过艺术而有所感受、有所启发，并得到提高；不喜欢看那些使人感到恐惧、残忍的怪异行为。

当我们评价一部艺术作品或一位艺术家时，应当对人们那种欲褒又贬的心理有所了解。所有的社会，无论是共产主义社会或是西方的民主社会，都是宝塔形的，只是宝塔的斜度因社会性质的不同而有所差异。人们对那些置身于塔尖的人物十分崇敬，也为自己没能爬上塔尖而感到烦恼。这种矛盾的心理状态，使我们既想把他们当成偶像来崇拜，又想把他们从这个宝座上拉下来。

英国人是极具智慧的，他们既在塔尖上设置了皇室，却又限制了皇室在社会事务中的权力，从而避免来自其它阶层的攻击。而为数众多的影星或歌星，就非常容易受到腐蚀。这些明星是一种偶像，他们的个人生活往往是极为平凡、容易模仿的；他们很容易沾染上酗酒、吸毒、贪婪等类的低级欲望，所以他们既容易被人们捧上天，又往往会轻易地为大家所忘却。这种不正常的大起大落，反映了我们现代生活节律的一个侧面，同时，也给那些制造偶像的人以拥有无限权力的感觉。

只有通过研究英雄与人类偶像的不同性质、作用以及他们的创作，我们才能够把那些具有极高天赋、对人类有深远影响的艺术家，与那些生活目标和创作都很短暂的艺术家区别开来。

第七章　教师和学生

丹：优秀教师和聪明学生的特点是些什么？

梅：一些本事不大的教师如遇到好学生，也能取得很好的成果；一些非常有本事的教师也并不是总能把所有的学生都教好。我总是尽我的可能去了解每个学生的特殊困难并且总是尽可能地把我对学生的建议讲清楚，可我并不认为我能解决学生所存在的一切问题。刻板的教师认为只有一种方法是对的，并强迫学生不容置疑地按照他的办法去做。这种教师失去了从学生身上来丰富自己的大量的良好机会。

某些有条不紊的教师，尽管他们坚持某些刻板的方法，可还是取得了成功。例如在芭蕾舞训练中，有些冷酷的教师，坚持让学生照办哪怕是最细小的事情。俄国的各门教师往往是很严格的，强行一套教程和方法。他们培养出了许多优秀的演奏家和舞蹈家。在几万个学生当中，总是有一些人可以经受得起长年累月的紧张和压力，保持从开始学琴时的那种音乐想像力，继续前进。在这些幸存者里，也总会有些人在他们的学业中获致很好的控制力和技巧，取得了很高的成就。但是我认为，取得这些成绩是需

要人类付出很大代价的；也就是说，这种严格的教学制度所取得的成绩比它的淘汰率小。我们的教学体系是培养那些经受不住这样艰苦、严格训练的学生的创造性和想像力。

只有真正有才能的教师方能既严格无情，又能够取得成功；普通的教师如果是严格无情的话，则有着非常大的消极影响。一位热情的教师可以严厉到一定程度，但即使是这样，如果对某个学生缺少同情和理解，也会给学生带来很大的痛苦，使他们伤心。

还有一些教师，他们很迁就学生，总是说"很好……我知道你很努力……非常有前途"，他们很少纠正学生的缺点，也不向学生提出更高的要求，这样的教师就像过分严厉的教师一样，对学生是有害的。

现在有许多教师，他们急于想讨好学生，用糖果来获得学生的好感。这就好像现在美国的某些教堂为了吸引那些不愿去教堂的教徒来做礼拜而使用了请客吃饭的办法——这当然是在做完了礼拜之后！

在教学中这样做是完全错误的。假如学生愿意学，那么你就用不到使用"学得好有奖"的办法。教师应当使用正常的关系进行教学；也就是教师对教学的热情，孩子对学习的渴望，和音乐本身给师生带来的巨大享受。

从事教学工作需要有各种能力：要很敏感、具有判断力和决心，而且能理解这个学生这样做能够成功，而那个学生没能成功的原因是什么。教师经常对学生说"你听，应当拉成这样"，而没有告诉学生怎样才能拉成这样。有

些教师看到自己最好的学生所取得的成绩，就以为所有的学生都可以达到这样的水平。而另外一些教师，一旦他们形成了某种教学程序和方法，他们就不愿意根据某个具体学生的需要，重新思考和调整它们。良好的教学需要从事自我分析，不仅要分析自己的个性，还要分析自己的演奏，以便能准确地指导学生改进他们的演奏。

儿童的学习能力比一些教师想像的要强得多，这种能力简直是不可思议的。教师认为孩子们是以某种合乎逻辑的顺序按步就班地学习某些音乐知识的。但一个有才能的孩子是一直在各种场合以各种方式进行着学习的；他们在课堂上学习，也在课外学习。从他们所看到的、听到的、感受到的东西中学习，这些东西逐渐积累、发展，形成为他自己的音乐表现方式。

教师不断地向学生提出许多要求，但是教师和学生一起工作的动力，是学生的学习要求。教学就像航海一样：是船的帆和风给船以动力，教师的作用只是掌舵，指导船的航行。

教师永远也不要忘记学生的进步不完全是他的功劳，在他面前的是有着主观能动性的孩子，一旦他们找到了正确的道路，自己会进行试验，寻找出改进自己演奏的办法。

小提琴演奏和教学是个内在和外在的感觉问题，你不能把某种预定的感觉传达给别人。这种感觉只能出自个人的感受。教师最多也就是尽力将音拉准时是什么感觉，给学生一个清楚的概念。拉出你想像中的完美的声音是什么

样子，当你演奏得很顺手时你所感受到的自如、平衡感是什么样子，让学生有个清楚的概念。

下一步就要和学生一起研究是什么东西妨碍着你的演奏，是姿势上的问题吗？还是某个手臂的角度有问题？是不是握弓太紧了？身体上的任何一个部位，如果运用得不正确的话，都会妨碍我们所要获得的最基本的感觉，也就是由平衡动作所取得的流动感。

跳水运动员和走钢丝的人对运动的平衡感有充分的了解，但大多数小提琴教师都没有充分认识到这点。那些无知教师的概念和方法往往是死板的、片面的。“你要用这样的姿势……这样持琴……这样握弓……”等等。实际上你并没有拿住什么，只是平衡住每样东西。

好的小提琴教师，甚至也包括其他各门的教师，是教会你所需要的感觉；与此同时，还鼓励你对自己的姿势不断地进行自我调整，以便不倒下来。好的教师不仅告诉你一种你被带着往前走的感觉，而且叫你尽量放得开。

有的人认为可以一直使用一种姿势、一个位置进行演奏，我认为这是一种没有知识的看法。譬如说“应当用这样的姿势，应当保持这样的方法”，用这样的态度你不能演奏、不能创作、不能绘画，也不能进行雕刻。你应当总是感到是处于运动中的平衡。

丹：我想你肯定也会欣赏我前几天听到的苏菲①名言“没有教师，我们大家都是学生”。

---

① 苏菲（Sufi），伊斯兰教泛神论神秘主义者。

梅：完全正确。我从教学中所学到的东西，往往和学生向我学到的一样多。教学是个相互长进的关系。认为学生只是个消极的接受者，就好像是个罐子，等着教师用知识把它装满，这样的看法是绝对错误的。教学是个活生生的互相起作用的事，是互相学习。

从事教学工作所能获得的巨大好处是，你必须把你想教给学生的东西清楚地讲出来。一位年长的音乐家，或是一个自己演奏得很好的人，可能没有感到需要重新研究他的演奏风格和教学方法，许多教师也只会拉给学生听，这样做是很不够的。

你要能用琴进行示范，但是也要能讲清楚你是怎样取得某种效果的，这就需要花很大的力气进行自我分析。当我研究怎样才能准确地讲清楚如何持琴、手指的起落动作、如何检查生理上各部位的放松与平衡、怎样才能把这些因素配合好等等的时候，我学到了许多东西。

这些东西都是基本内容。当讲到音乐处理的问题时，就比我们上面所讲的这些基本内容既容易又难于回答了。所谓容易回答，是说这一切都是靠耳朵和整个注意力来解决的；所谓更难回答，是指这些东西是捉摸不定的，同时也是更需要讲清楚的东西。例如，某些音符是更加重要的，就需要把它们拉得稍长一点，或是更热情些，更有表情一点。

先要求学生把这些音符严格均匀地拉出来，这样做是很有益的。但做到这点以后，就要把这些音符组织成句子。必须弄清楚，什么地方是高潮，什么地方开始走向低

潮；哪些音是代表旋律进行的音，哪些音只是些装饰。你想表达的总的情绪、总的意境是什么：平静的、斗争的、华丽的、机智的、优美的。还要透过乐谱看看是否有着某些有力的、平稳的、粗糙的、急迫的情绪，这些东西也都需要通过感受后表达出来，以便能传递出正确的流量、正确的质地、正确的动力。

演奏中的时值起伏，既是主观的，也是客观的，我们在演奏中是可以感受到这个起伏的。音乐是时间性的艺术。它形成时间，又反过来被时间所形成。

丹：前几天我的一位朋友随便地但又非常有道理地说，“最好的教师是那些学习得很不顺利的人”。

梅：我认为这种讲法是对的。我在教学上所以能取得成绩，是因为我不得不对我的技巧进行再分析、再思考。假如你听一下我早期的录音，你会感到演奏得还不错，可是你也会感到它们是出自一个有才能孩子的直觉技巧，在那个时候，我知道演奏得很美是什么感觉。这种感觉是很必要的，因为后来它可以使我在更高水平上、更有意识地重新提炼我的技巧。事实证明，如果那时我并不知道演奏得很美是什么感觉，那我也就无法在后来重新提炼我的技巧，虽然这个工作花了我很长的功夫。

尽管在儿童时期我演奏得很好，但是在我重新提炼技巧的时候，在我没有弄清楚各种技巧到底是怎么回事以前，我的心里总是不满意的。还有些人，他们一辈子也不需要把手表拆开来，然后再装在一起。对他们来讲，只要手表会走就满意了。

我希望我从自己经验中所学到的那些东西，足以使我能把学生领上一条正确的道路。对于某些孩子来说，只要上几次课就能完全改变他们的演奏方式。

教师用不到总是带领着学生前进。他应当给学生指出一条路，帮助他们建立起要达到的目标的新概念，使他们知道自己在追求什么。对于一个有才能的学生来讲，教师所需要做的可能就是这些，指明道路就够了。他们在前进过程中所取得的成绩，总是使他们感到满意，所以那些努力学习的学生，一旦他们走上了这条路，就会不断地前进、不断地探讨、不断地研究。教学工作从本质上来讲，就是引导学生在正确的道路上进行探讨。

丹：当你回顾你的教师们时，他们的主要优点是什么？

梅：把学生的热情点燃起来。教学的各个阶段都要搞好，技术问题、音乐处理问题都要教好，但是首先就是要把学生的热情点燃起来。我记得我曾经骑过几次马。有一次在加利福尼亚和我的一位从小一起长大的朋友一起骑马。他骑得比我好不了多少，所以人们给了我们两匹很老实、很听话的老马。这两匹马一步也不肯走，我的那位朋友转过头来对我说，“没装发动机”！

只有当学生已经决心献身于某种思想方式、生活方式、某种有价值的工作时，你才能把他的热情点燃起来。

丹：经你这么一说，使我想起了东方人的一种讲法，“学生要学，教师才能教。”

梅：是这样的。学生的热情不是凭空产生的，它是受

到某种鼓舞而来的。就我个人的情况而言，乔治·埃奈斯库和路易斯·珀尔辛格毕生致力于音乐、热爱音乐、信仰音乐，寻求对音乐有更深的理解的态度深深地鼓舞了我。

当我还是个孩子的时候，我就已经有了正确选择教师的可靠直觉。我不只是从技巧的角度选择我的老师。我的教师们是教育家，但同时又不仅仅是教育家；他们是音乐家、作曲家，也是常在舞台上出现的演奏家。路易斯·珀尔辛格是旧金山交响乐团的首席小提琴，他和伊萨耶学习小提琴，是位独奏家，并组成了他自己的四重奏团。埃奈斯库是位作曲家、小提琴家、指挥家、钢琴家、漫画家、幽默家和语言学家。他除了会讲他本国的罗马尼亚语外，还能非常流畅地讲英语、法语、德语，我想他也会讲俄语。

巴托克从来也没有当过我的老师，但我真希望牺牲一切和他学上两年。在他晚年的最后一个暑假，他本来答应到加利福尼亚和我一起度过一段时间。很不幸，我收到来信说，他因健康的关系不能前来，这使我感到十分难过。能和巴托克这样的人一起在加利福尼亚住上三个月的话，那将是一位音乐家所能梦想得到的最大礼物。

由于我有幸和这些大师们学习过，我对教学的看法是和某些枯燥训练的教师的看法完全相反的。他们是一年又一年地给所有的学生以同样的顺序拉同样的内容，所讲的内容也完全相同。相反地，我们需要那些精通于自己专业的教师，他们不仅能示范，还能讲解，能详细地、准确地指出造成缺点的具体原因。

一个孩子过了八、九岁，就不能只是靠模仿学习了。他需要对音乐和对自己有个确切的理解：他需要知道一系列的动作是被怎样的系列思维所推动着。正是因为这个关系，像卡尔·弗莱什或列奥波尔德·奥厄这样的教育家才发挥了他们的重要作用。他们不是第一流的演奏家，不是作曲家和指挥家，他们也不是像火热的罗马尼亚音乐家埃奈斯库那样对吉卜赛音乐以及对古典和现代的伟大作品都有着深刻而生动的理解，他们是杰出的教育家，做出了他们特殊的贡献。

在我的学校中也有一位这样的教师，名叫费利克斯·安德列夫斯基。他曾经是不久前去世的、俄国伟大小提琴教师扬凯列维奇的一位助教。符合俄国人夫妻都从事同一职业的习俗，安德列夫斯基的妻子是位钢琴家。我还可以举出许多这方面其他人的例子：列奥尼德·柯岗和一位小提琴家结婚，罗斯特罗波维奇和一位歌唱家结婚，罗日杰斯特文斯基和一位钢琴家结婚，这是巩固社会，并集中社会先进因素的一种方法。但是这种过分的专业化，也就是说音乐家从来不接触工程师，医生从来不接触天文学家的现象，会有损于人类更广泛地发展。

现在我感到我的学校主要应当依靠那些还经常进行演出的职业音乐家，加上少数按照一定程序进行教学的职业教育家。这些教育家按照他们自己的传统进行教学。他们的教学似乎比别人缺少即兴性，但还没有被他们的职业弄得很迟钝。像安德列夫斯基的教学就是很生动、很使人鼓舞、很有献身精神的。

丹：在我看来，我们教育中的主要错误之一，就是对想像力和直觉发展得不够。

梅：在整个西方世界，都有着一种对直觉的渴望。不幸的是，这种渴望是如此的强烈，以致它采取了各种畸形发展，譬如人们想脱离一切法律和行政的约束等。人的个性渴望着自己被人所注意，并被人所承认；而不愿被看作是一个第 41043 号工人在完成某一项狭隘的任务。

在年轻人中，对这一问题也有不同形式的反映：蔑视或玩忽法律，沉缅于最强烈、最原始的欲望之中，诸如行凶、乱交、酗酒、吸毒；反对一切人和一切事情。

每一代人都要反抗，这毫无疑问是必要的。作为一种你已经能够独立了的表示，你开始背离你上一代的人和事，以及他们的生活方式，然后你会逐渐地、从开始可能还有点不太情愿地、慢慢走回到老路上来。

昨天我和我的妻子谈论父母和孩子之间的关系问题。她说“不知道怎么搞的，孩子们似乎从来也不领会我们的好意？我们从来没打扰他们，也没有坚持一定要他们怎样做。当他们需要帮助时，我们又总是伸出了我们的手。”我回答说，“我们的孩子也和其他人的孩子一样，是很好的孩子。但是到了一定的年龄，他们会有自己的想法，即使我们是世界上最好的父母，他们也会产生我们是他们的对手的感觉。”

丹：如果你们是世界上最善良的父母，更会是这样。

梅：是的，你说得对。孩子到了十几岁的时候，就渴望到更广大的世界中去。这时他们就特别感觉到了父母的

局限性。他们决定割断和父母在感情上的纽带。而且还可能很有点勇气地板起面孔对你说,"我和你们没有什么好说的了，你们对我说过的东西我都要重新仔细考查一下。我对你们所说的东西觉得可疑，我对外部世界的一切也同样觉得可疑，但是外部世界还没有伤害过我，所以我对它们充满了希望。事实上，我对外部世界所充满的希望，比你们所告诉我的和至今我所知道的一切要大得多"。

当他们在外部世界遭遇到各种事情以后，重新走回老路的过程就开始了。我们要耐心等待，不要采取那些事后会感到后悔的报复行动。我们要了解和接受这样的事实，即在生活中、在处理各种关系中，每个人总是有着某种无法避免的循环反复。

我们的生理、心理，我们的一切都是受某种力量支配着的，我们应当学会如何运用和指导这种力量，而不要被它所毁灭。我把这比成那些在急流中划独木舟的印第安人。我们几乎是不可避免地会在急流中覆灭，而他们却学会了如何渡过险滩。

成年人仍然需要继续认真研究，如何能接受、理解、帮助年轻人，使他们缓和下来。社会的发展是需要一定的动力，而这种动力需要加以控制。汽车的发动机是把汽油的爆炸力变成轮子的转动力。假如这种爆炸力是在空中进行的，那你就得不到推动力。我要把这股动力控制住，让它为一定的目的而工作。

丹：你上面所说的这种对家庭关系的认识过程，也就是说父母要有耐心，认识事物发展的时间性，在这种关系

发展的各个阶段中所应当采取的态度，所有这一切在教学中也有它的相应表现吗？

梅：有的。教师和学生的动力都是相同的。到一定时候，学生的看法也会和老师产生分歧。在他认为这种处理不是他自己的处理之前，他的演奏就缺少必要的稳定性、把握性，不那么自信、不那么感动人。

当我作为一位指挥进行排练时，我想找到一种能让所有的乐队队员都很愿意接受的乐曲处理方式。我想找到一种能使作者、听众和演奏员都感到是很自然的处理方式。

我对工作的想法是：这是我认为最好的处理方法，可是如果有一位像乔治·麦考姆那样的人站起来说，"根据我对音乐的研究，这个句子不应当这样演奏"，那么我就要听一下这两种不同的处理，一直到从理论上、实际效果上和直觉上都感到满意了为止。只要我们选择的处理方法，根据我们大家的理解和感觉认为是对的，我并不在乎这种处理是由我还是由别人提出来的。通过排练，我们所取得的最好效果应当是，人们有这样的直觉反映，"我们一直就想能这样来演奏这首作品。"

每个乐队中的每一位演奏员都有一种潜在的灵感。从音乐角度来讲，他们过去越是处在迟钝的状态下，那么当你把他们的这种灵感唤醒时，他们也就越是感到幸福、愉快。这就是从事指挥最好的和最终的目的。指挥的任务不仅是使他们能拉齐，也不仅是使他们能演奏得更方便、容易，还要能指导他们演奏成他们长期来想演奏成的那种样子。这时你从乐队员的演奏中所得到的热情洋溢的反应，比你

希望的还要大。

丹：最近我们反复谈论了在人们心目中建立起权威的问题，也就是家长对孩子、教师对学生、指挥对乐队队员。我认为教学的最高目标，教学的最后阶段，能使教师成为学生心目中的永久形象。我看得很清楚，你的老师埃奈斯库一直活在你心中，而且通过你还活在人们的心中。

梅：埃奈斯库的确还活在人们心中。我从各方面来讲都不如他，我不像他熟悉那样多的作品，我也没有他那样好的音乐记忆力，我没有他那样的作曲才能，也不具备他那样演奏钢琴的能力，我的小提琴也从来没有演奏得像他那样好，也没有他那样的才能和灵感。

但是我觉得在我身上还有着更多的埃奈斯库某些其它更本质的特性。从我的演奏和处理上；从对人和对生活的态度上；或许还有某种英勇的骑士精神（这是他的优秀品质之一）；都从我略带浪漫主义的性格中感受出来。在这些方面，我深受埃奈斯库的影响，而且将继续受他的影响。

当我现在和你一起回顾过去的时候，我感到我母亲的为人和埃奈斯库有许多相似之处。实际上我的母亲很少和埃奈斯库接触，因为通常都是我父亲带我去上课。埃奈斯库有着玛萨里克（Jan Masaryk）和帕德莱斯基式的、欧洲人的英勇、豪爽的爱国主义传统；而我那位受俄国教育影响很深的母亲，是一位生气勃勃、十分坚定的妇女。

丹：你在教学时，时常使用比喻吗？

梅：我喜欢用比喻。我不敢说我的头脑像我希望的那样有学问、那样灵敏，但是当我脑子中出现一个合适的比

喻的时候，我就用它。我力图把音乐中的某个句子、某一段音乐的感情，和我们生活中的某种事情相比，例如体育、游戏，或是某种动物的有特点的动作等。我觉得任何一种想法和概念，无论它是多么抽象，我们都可以把它讲得简单到一个孩子可以接受的程度。

在这方面我也不是总能做得很好，有时找不到合适的比喻。但是小提琴演奏的各个方面，例如重量、速度、压力、平衡，去掉不必要的多余动作等等，都可以在生活中找到相似的情况。只要我所要求学生做的事情是自然的、是合乎重量规律的、合乎生理解剖学原理的，我们总是可以用比喻来说明我们所要说明的事情的。有时所打的比喻非常清楚、明确，是很有说服力的。

丹：珀尔辛格和埃奈斯库在给你上课时，使用许多比喻吗？

梅：在贝多芬协奏曲第一乐章的华彩乐段之后，由乐队弦乐器拨弦伴奏下，小提琴演奏的那段优美的乐句，珀尔辛格写上“崇敬”这样两个字。我的老师们都非常崇拜音乐，他们都献身于音乐，我曾经和他们一起工作过的伟大指挥家们，如瓦尔特、托斯卡尼尼等，也表达出这样的感情；我的学校中的教师和孩子们也是这样。但是，我们在目前所举行的音乐比赛中所听到的那些十分自信的、技巧很好的年轻人中，却很少感受到这种感情。

埃奈斯库有时也使用比喻，通常都是用在解释某种感情和情绪上，而不是在技术问题中。在我的贝多芬协奏曲小提琴谱上，第一乐章第二次乐队全奏之前，小提琴非常

柔和的乐句的地方，埃奈斯库写上“庄严”。这两个字对我来讲包含着许多意思，我理解为：在一个十分安静的气氛中，摆脱了世上一切事情，安静、柔和、从容地进行着。

埃奈斯库是非常多才多艺的，他经常坐在钢琴前面为我伴奏协奏曲或是奏鸣曲。他和我讲的话不多，他是通过音乐对我讲话的。他说读一读作曲家的生平事迹对我很有益。他建议我的父亲带我到奥地利的萨尔茨堡，以便更好地学习莫扎特的风格。埃奈斯库说，“在他的作品中，无论是器乐的或声乐的，每个音符，每个符号，都是个字或是手势，你只有通过听他的歌剧才能了解莫扎特”。于是我父亲很明智地立即在那个夏天带我到萨尔茨堡去了。我们在那里住了几个星期，并且每天晚上听歌剧。这的确是很精彩，我们学到了许多东西。

虽然埃奈斯库总是用音乐本身来说话，但当他用语言讲的时候，又总是很使人受启发。在埃尔加协奏曲第一乐章第二主题的地方，他说“这是非常英国化的”，当时我不太懂他的意思，现在我才明白这句话的真正含义。埃奈斯库讲的是一种成人的天真，崇高而纯朴。这是英国人特有的品质。一直使我感到兴趣的是，法国人恐怕是世界上最不天真的人，可是他们总以为英国人比他们老于世故，更穷凶极恶、更精明。

从我个人的观察来看，英国人和法国人的心理状态是很不一样的。当法国人通过合理手段取得了某些比他们预计中更大的成绩时，当他们原来没有预料到的东西也产生好结果时，他们的士气往往会完全涣散下来；而英国人则

靠直觉、勇气、信心和天真来取得重大成绩。英国人似乎能取得他们几乎没想要的成功！

为了摆脱窘境，法国人往往为自己辩解说，英国人很狡猾。但是在我看来，英国人的这种天真并不是装出来的一付假面孔。经过考虑以后我想说，埃奈斯库对埃尔加那段音乐所说的话，可能是有一点讽刺味道；但是我知道他是位很好、很坦率的人，从来也不挖苦别人，他肯定是很喜欢英国人的。

过去我们家横渡大西洋时，经常乘法国或是意大利轮船公司的船。但是埃奈斯库不是这样，他说"我总是走英国人的航线，他们比其他任何人都更了解海洋"。虽然埃奈斯库从来没有在英国住过，但是他对这个国家和人民了解得非常清楚。

丹：你对上大课的态度如何？

梅：这要看大课是怎样组织的，也就说由谁来上，学生的水平和参加者的情绪如何而定。

埃奈斯库经常上大课，而且上得很好，我只去参加过一两次这样的大课。

大课就是把普遍的讲解与示范和对某个学生的具体指导结合在一起，并交错进行。大课这种方式对讲述乐曲的处理是极为有利的，也可以用来解决技巧问题。

有几次，我给一些小提琴家们讲了半个小时或是一个小时以后，我收到了这样令人鼓舞的信，"和你在一起的这段时间，使我大大变了样，现在我演奏得流畅多了"。这种教学方式就像播种，一种方式是选择好一块好的土地，

挖一个沟，细心地把一颗颗种子埋好；另一种是抓起一把种子，把它们撒下去，总会有些种子是埋在肥沃的土地上的。

大课有着某些类似偶然的成份。来参加大课的学生往往是你过去不认识的，可能上完几次大课以后你再也不会遇到他们了。他们最近遇到了什么问题就提出什么问题，而你也是当时想到什么就讲什么。有些学生对你所讲的东西有反应，有些则没有反应。这些大课也没有固定的连续性。

大课可以补充却不能代替正常的教学形式。作为正常教学形式的补充，大课可以给学生提供从新的角度看问题的机会，这往往是使用其它形式所不能获得的。有时学生会突然开了窍，恍然大悟。

大课的另一个有益的地方是，它可以使学生和新的教师接触，虽然这种接触的时间可能是很短的，但是我们所受到的影响并不一定以时间长短来决定，甚至我们的朋友关系也是这样。有些人你每天和他往来，可也不感到亲密；而有些人你几年才和他见一次面，可是彼此之间却建立了很深的友谊。对于孩子来讲，每个星期都听同一老师讲课，换了一个完全不同的人来讲音乐，可能对他们是个真正的激励。

丹：你给人的印象是你越来越喜欢教学了。你是否在孩子们身上发现了比你过去发现的更为令人惊奇的特点？他们是否有更大的专心致志的精神？

梅：是的，我一直提醒我自己不要低估孩子们的学习

能力。虽然我在年纪很小时就拉得不错了，虽然我们学校中十一、二岁的孩子已经演奏得很美了，可我还是不断地感到孩子们的学习潜力比我们想的大得多。我们所要做的只不过是把已经在他们头脑中存在的东西挖掘出来，把他们引上正路。我们需要学会使用他们的语言，把我们那些深奥的、含有哲理性的思想，准确、生动地讲给他们听。

丹：有个问题你从前已经谈过，但我想更详细地听听你的意见，那就是关于演奏家兼教师的问题，你觉得这样的教师作用如何？我觉得教师本人练习一些演出的曲子是很重要的。

梅：我想在我学校中教学的就应当是这样的教师。教师要进行演奏这种想法是很好的。有许多类似这样的事情，例如在医院中，最好的顾问医生他们也是教师。目前在我们小提琴教学这个职业中，有把教学割裂为两种方法的危险：一种是光说不练；一种是光练不说。

一般来讲，那些有着丰富演奏经验的人，他们所从事的教学是很好的。但是我也知道有些非常杰出的教师，他们从来也没有以独奏家的身份在舞台上出现过。在这方面最好的例子就是德米特里厄斯·东尼斯①，他是一位美籍希腊人，早期举行过一些独奏音乐会，他出版的练习曲是

---

① 德米特里厄斯·东尼斯（Demetrius Dounis），1886年生于希腊的雅典。是希腊小提琴家兼作家。他在布拉格和维也纳学习。后来到俄国、奥地利及东欧进行演出，并在希腊东北部的萨罗尼加皇家音乐院任小提琴教授。后来到英国从事教学，又迁到美国，1939年在纽约设立了工作室，1954 年搬到洛杉矶，1954 年 8 月 13 日在那里去世。

小提琴练习曲中最好、最有独创性的，我非常佩服他所写的东西。我在纽约时没能见到他，为此我一直感到十分遗憾。我的许多同事们都去找过他，并从他那里得到了巨大的帮助。

人类生活的性质比我们想像的复杂得多，只讲事情的一方面是不行的。所以在讲了演奏家兼教师的优点以后，我还想讲一讲相反的一面，然后再把两者协调起来。演奏家从事教学是好的，但是我认识一些演奏家，有的还是很好的演奏家，他们根本不会教学。

丹：为什么呢？

梅：有的人从小就非常有才能，他们主要依靠本能和直觉，一生都演奏得很好。他们可能从来也没有必要去分析他们的技巧，也不需要消除技术中的某些障碍，所以从来也没有从思想上弄清楚演奏的基本原理。

在我大约八、九岁的时候，曾同一位十分优秀的小提琴家米歇尔·皮亚斯特罗（Michel Piastro）谈话，他当时是继珀尔辛格的职务任旧金山交响乐队的首席小提琴，后来是托斯卡尼尼指挥的纽约爱乐乐队的首席小提琴。虽然那时我已演奏并录制了海菲茨编的霍拉舞曲，可我还没有掌握真正优秀的连顿弓。如果有像杨凯列维奇、奥厄、弗莱什这样的教师帮助过我的话，可能我已经学会了这种弓法。我那时还是个孩子，我对皮亚斯特罗说：“你有非常好的连顿弓，你是怎么拉的？”他是一位充满了好意的人，如果他能告诉我的话，他一定会告诉我。可是他说“我是这样拉的、我是那样拉的”，讲来讲去，就是讲不出个所以

然来。皮亚斯特罗的优秀连顿弓是天生的。

我们每个人在一些事情上都有自己的窍门。有些人从很小就显示出他们的才能，这种才能是基因的产物。信天翁，尽管这种海鸟的体积很大，却很能飞；某人的神经系统或是新陈代谢，或是反应时间，是以某种方式起作用，从而使他在生活的某个方面比较有才能。当然，他是否充分使用了他的才能，这是另外一个问题了。

现在人们可以教出非常好的连顿弓。在最近一次的卡尔·弗莱什小提琴比赛中，有两位小提琴家演奏的连顿弓清楚、干净得简直令人难以置信，但是他们都没有能获得第一奖，因为不幸的是他们只有辉煌的技巧。

我很怀疑他们是否能成为优秀的教师？一位演奏家不是天生地就能成为一位好教师的，一点也不是。一位中等才能的人，为了练好技巧，他们不得不进行刻苦钻研，他们能用嘴讲，也能用乐器示范，这样的人很可能成为一名优秀的教师。

我们学校中有位教师叫埃路耐德·查普尔（Eluned Chapple），她和教授们一起工作，并辅导学生练琴，她每周看每个小提琴和中提琴的学生练习半小时，对教学做出了很大贡献。她年轻时演出过许多室内乐作品，但很少从事独奏演出。

丹：你刚才谈了信天翁能飞的问题。如果从研究动物界所得到的种种发现来观察我们的教学的话，那一定是非常有趣的！

梅：是的，这是一个很吸引人的题目。例如，一个刚

刚孵出来还不会飞的小鸟，在它们父母不在的情况下，并且也看不到别的小鸟飞，它们是否也能学会飞哪？对于这个问题的答案我得请教鸟类学家。这样的试验几乎是不可少的，它可以告诉我们鸟的飞翔能力有多少是本能的，有多少是靠后天学得来的。有某些昆虫，从来也没有看到过它们的父母，在它们出生几小时前他们的父母就死去了，因此就不存在父母教它们的可能性。它们要在某种灌木上爬，而且要爬到某种叶子上去。所有这一切都是由基因造成的。

假如我们把上述的理论拿到人类生活中来，就会感到人类向上攀登的本能是多么深地存在于人们的精神之中。宇宙航行是人们已经梦想了几百年的事情；在月亮上行走是一个很老的概念。现代科学技术的新发展只是使宇宙航行成为可能而已。

我很想知道我们是否能准确地区别出来，在我们人类生活的概念中，哪些东西是我们通过后天学来的，哪些东西是我们出生时已经具有的天资。在世界大战期间，许多在美国海军中服役的人都是来自美国西部中区，他们中的大多数人从来都没有接近过海洋，可是他们在海上工作得很好，很勇敢，很有创造性，这说明人类具有多么强的从事多种工作的能力。现在许多优秀的演奏家和指挥家，他们演奏我们西欧的古典音乐十分动人，可他们往往是些诞生在远东并在远东长大的人。相反地，我所听到过的演奏埃奈斯库罗马尼亚奏鸣曲最差的人，却是两位罗马尼亚人，他们刚在他们自己的首都布加勒斯特所举行的音乐比赛中

获得一等奖。

学习是经过这样几个阶段的：首先是要有先天的遗传；然后是后天的模仿；逐渐地，这种模仿变成了更细致、更有自我选择的学习。这时头脑的分析与判断能力，在对问题的研究与探讨的过程中，起了更大的作用。

在我们整个的生活过程中，我们都要和习性进行斗争。整个有机体，包括肉体和灵魂，需要有一个衡量标准，用它辨认出并抵制那些有害的和荒唐的东西。我们的生活受到过多的我们所没有能辨认出来的习性的支配，我们自己要生活，也要和别人一起生活，所以我们有许多人忽视了我们自己所不喜欢的东西。

但是，就是这种似乎不受人欢迎的成份，对艺术家、作曲家、演奏家来讲，可能是不可少的。偏见就是我们生活中的香料。太多的香料就像太多的胡椒一样，是不好的。但是一点点偏见、一点点癖性，对你的为人和风格是有利的。

人总是不可避免地会带上一点个人癖好，这种癖好破坏了你的均衡。渴望获得并保持一定的平衡，是一位艺术家工作的动力和生命线。假如这种个人癖好过强了，它就会损害你的演奏和生存，给自己和别人都带来损失。但一点点癖好却可以使你的运弓和揉弦易于辨认，并且有了个性特点。它可能是有缺点和错误的，可是它有它的棱角，不是个坏东西，它可以使你的处理带上你自己的痕迹。这样一点点癖好，一点点倾向，一点点偏爱，随便你叫它什么都成，是生活本身的组成部分。

假如我们问问自己，一位教师能做出什么贡献，或者说我们能做到而动物做不到的是什么，或者说我们这个时代和过去时代的区别是什么，那就是合成的能力，也就是找到我们大家共同的因素。没有这个，我们的科学和哲学将一事无成。

昨天，当我为在英国电视台上的讲话进行准备的时候，我思考了欧洲人和西方世界能对世界其它地方提供些什么，我得出了这样的结论：欧洲人的特殊才能，就是合成和谐调的能力。鉴于世界其它各地的音乐，主要都是起源于传统的单声部的旋律化音乐，所以我认为和声是欧洲人的一种创新。

和声可以使许多声部以最大的和谐度在一起歌唱，而且可以使音乐的紧张度时起时伏。在非洲或是世界其它许多地方，那里的人们在一起唱歌时，往往是依靠一个长音或是以同度或八度演唱。和声的特点是，可以使各个声部在一定的范围内独立进行。

欧洲是一个许多伟大民族聚居的地方，他们都各自保持了自己许多的特点，同时又必须学会一起共同生活。他们各自有自己的货币制度；他们还形成了以拉丁语为共同语言。他们信仰一种宗教，这种宗教分为正统的罗马教和耶稣教，这两种教现在又在重新寻求统一。在欧洲也逐渐地形成了一种音乐风格，虽然这种风格是因国而异的，但我们还是可以辨认出这是欧洲人的音乐风格。各个统治家族都有他们自己的领土和职责，但是整个大陆是互相联系的。由于一个民族想把自己的意志强加给别的民族，他们

之间也发生过战争，如罗马、斯堪的纳维亚、法国、德国之间的战争等。但是终因人民的强烈呼声，他们认识到由一个民族去主宰其它民族是不可能的，所以他们大家一起来到布鲁塞尔，形成了欧洲共同体。他们确定了共同生活的唯一方式就是互相协调、互相合成，找出不同民族和文化、不同目标和需要之间的共同特点。

从最广泛的意义上讲，和声可以以多种形式出现：和驯蛇者单调的长笛声形成对比的四声部的合唱；和暴君统治成为鲜明对比的民主政治；和土生土长的单一文化形成对比的、我们这个逐渐发展的社会所具有的合成能力。

所以我们西方教育所担负的压倒一切的真正使命是，把我们在社会生活的各方面所具备的合成、融合、组织能力，赋以人性的特点。

第八章　梅纽因学校

丹：到现在为止，我们谈的都是一般的教学问题。现在能否请你具体谈谈你们学校的情况？

梅：对学生进行全面的培养，是我们学校的宗旨之一。从音乐到自然学科；从打板球到排练和期末演出，所学的课程和活动，内容都十分丰富。所有的成员：校长和他的妻子、全体教职员以及学生都是紧密团结的。大家都能意识到，自己就象是一部音乐作品中的一个声部，或是一部戏剧中的一个角色，都必须对整个集体作出自己的贡献。

在全世界有许多各式各样的团体，人们都希望能谐和地在一起工作。要做到这一点当然是不容易的，需要具有自觉性和献身精神。有人以为形成一个谐和的集体，只要找到适合的人，并把他们安排在适当的位子上，就象拼七巧板那样，在经济上也安排好，这就可以了，一切就会进行下去。

在我看来，形成一个谐和的整体，是不同于拼七巧板的，原因在于一个谐和的整体是活的、不断增长的、不断变化的事物。它需要每个成员不断地重新评价自己，重新

确定自己的观念、义务和感情，以便使整个集体和它的每一个成员，都能发挥他们自己的创造性。

我们总是在生动的现实生活中得到最大的满足。一旦生活变得枯燥乏味、成了例行公事时，就意味着死神向我们伸出了双手。生活不应是消极的反复。做好任何事情都要有技巧，这种技巧决不是麻木不仁的习惯，而是某种不断改进的人生经验。一种好的习惯，只能是节约时间的一种手段，而且，只能作为继续向前发展的基础。

当我看到牙科医生那双灵巧的手时，我就能凭此断定，这是一位十分老练、有着丰富实践经验的医生，对他的本领我尽可放心。但是这样老练的医生所积累起来的经验，还要根据客观现实进行不断的调整，重新思考，以便作出新的判断。这两者之间要保持极为精确的平衡，不可有所偏废。

不久前某天我们谈话时，我曾以小船穿过激流来做比喻，说明我是怎样看待我们这个学校的。我们经常碰到许多棘手的事情，例如某个学生在学习上的确存在困难，或是做了使人感到意外的事情，或是家中遭到不幸感到很苦恼。这时我们就要在个人的特殊情况和学校的总的要求之间进行平衡。学校碰到一些困难是好事还是坏事？它对我们有多大的好处？或者，有多大的破坏作用？这个学生的音乐才能到底怎样？值不值得学校尽一切努力把他留下来？类似这样的困难是不能按某种规定或惯例来解决的，只能依靠集体的讨论、研究来做出决定。几个星期前，我们就有过一个处理这类事情的例子，最后，我们还是决定

把这个孩子留下来。他后来也参加了学生的汇报演出，所有的教师都听了这场音乐会，大家感到，从这个孩子的演奏，说明学校决定把他留下来是正确的。

对待这样的问题应当以什么标准进行衡量呢？当然不能用死板的标准。我把我们所采用的这个标准，称为有见识的、成熟的共同责任感。这种责任感不仅体现在教师身上，也体现在高年级的学生身上。他们决定把这个孩子留下来，就说明他们对这个孩子是信任的、抱有希望的，认为帮助他是自己的责任，也是对自己的考验。事实证明他们的决定是正确的。

每一个单位或团体，都有一种指导思想。这种指导思想不象法律那样刻板，也不象裁判员的裁判那样没有商量余地，因为人们用这种指导思想处理问题，实际上就是对自己能力的一种考验。这种指导思想是全体有关人员的经验与理想的集中体现。就我们学校的情况而言，就是我们的共同观念和学校各门课程对学生的要求结合起来进行考虑的产物。而且，我们的学校也是社会的一个组成部分，这个社会至今为止还没有抛弃那些经过若干世纪积累起来的人道主义特点，但愿它永远也不要失掉这样的特点。

在来我们学校的访问者中，他们无论来自当地政府、政党还是教育部门，都不是无所作为的、警察式的或是冷漠的官僚主义者。相反，我们所接待的都是些真正的好人，他们能理解我们，并对我们的工作和目的感兴趣。这就使我们产生了和他们合作共事的愿望，也使我们有了对整个国家的责任感。我们和政府之间的互相体谅，可以充

分体现在“遇事要先商量”这句话里。

在没有文明风气的社会里，人和人之间缺乏感情与思想的沟通，遇事不先进行商量，自己想怎样做就怎样做。这就不可避免地带来贪婪、猜疑和自私的后果。

我们的学校和政府之间，遇事总是事先商量的。事先商量可以说是人类文明生活中最生动的特点之一。这样就不会把事情弄僵，不会没有回旋的余地，也不会失去选择的可能性。每个崇尚文明生活的人，都应当意识到自己言行所产生的后果。不幸的是，在政治和国际事务中，人与人之间的关系经常与此相反，但在我们学校范围内，人与人的交往中，还是始终意识到自己的行动将会产生的后果的。

我们的学校并没有什么校规；也没有只准颂扬不许批评的风气；不奉行什么仪式也不结社。相反地，我倒愿意说，我们这个学校体现了最坦率、最可贵的英国传统，它是英国多年积累起来的经验产物。我不能想象，如果这个学校办在任何其它国家，会发展得这样好。

我们有许多行为和活动是下意识的，有时人们受自己品质中比较好的一面所支配；有时受坏的一面支配。人们的行动，在很大程度上是按照他们的本能、习惯或条件反射而来。可是，当我们面临困难，面对相互矛盾的理论和派别时，就不能再靠习惯和本能处理事情了，而要意识到我们所赞成的是什么，想努力做到的是什么。这时意识对我们所起的作用，就比以前任何时候都更加重要。

我们的学校得到各界人士的巨大支持，因为人们都渴

望孩子们能受到良好的教育，希望他们努力学习，取得进步；举止要彬彬有礼，并有一定的独立性；应能了解国内外各种事态的发展；也能按英国的传统方式进行娱乐活动，等等。现在，我们的学校已被人们看成是继承和发展了英国寄宿学校优良传统的学校。

最近，前任艺术部长唐纳森勋爵和政府的一些其他官员视察了我们学校，他们对这个学校很感兴趣，想按我们办学的方式办体育学校。英国人的思想方法与现代竞争激烈的世界特点相矛盾，现在，英国也被卷入到这种竞争中去了。但是英国人曾经是个爱好冒险的民族，他们通过航海，探险和移民，在世界许多地区都建立了势力范围，并以此兴旺了几百年，目前已趋向衰落。现在英国已把她的发展方向转向了内部，英国人也被迫卷入到国际竞争中去了。

我们学校中也存在着竞争，每个孩子都渴望学习得更好。但是这种竞争并不是建立在损人利己、而是建立在相互学习的基础上的。我们学校的三位首届毕业生，毕业时都获了奖，此后均进入皇家音乐学院深造。其中有一位同学谦虚地说："我还不够格，许多人都比我拉得好。"自那时起，我们学校中就形成、并一直保持着相互友善、志同道合的校风。

我们的课程灵活而多样。音乐当然是首要的，但是其它功课也必须取得优秀的成绩。虽然孩子们花费在普通功课上的时间，只相当于一般儿童的一半，可是通常他们都能取得很好的成绩。我们的学生虽不想成为一位化学家，

可是他们对化学的学习还是很感兴趣的；他们能装配小型电子计算机，制作滑翔机，很熟悉当地的鸟类、昆虫和花草。他们对这些东西的研究，几乎象许多英国的自然科学工作者那样认真，并不是认为研究这些东西是不可少的，而是因为学习这些东西很有趣。他们对法文、德文、希伯来文以及天文等的学习也十分认真，但不是出于对未来事业的帮助，也不是为了积累一定的学分以便升级。事实上他们学好这些东西比别的孩子们容易得多，他们并不认为学习这些东西或参加考试是自己必须履行的义务，或是为了竞争而不得不学习。

他们学习音乐的科目，也象其它功课那样广泛，兴趣也同样浓厚。具体科目是：歌唱、作曲、演奏室内乐和管弦乐以及独奏。我们并不是想培养一批专门参加布鲁塞尔国际小提琴比赛的选手；也不认为如果一个学生没能成为独奏家，他就失败了，虽然这种观点在苏联是常见的；在美国也有一些类似的看法。

在我们学校，不能成为独奏家的学生还可以成为优秀的乐队队员或室内乐演奏员；有的可以成为教师。我们已经有三位毕业生在自己的学校兼课。

我们尽最大努力全面照顾孩子们的生活，他们的伙食非常丰富，有些菜是自己种的。我们不吃白面和白糖。多年来我们几乎没有人患过严重的疾病。

丹：前几天我和你们学校的女总管谈话时，她告诉我："和其它地方的同龄孩子们相比，这里的孩子要健康得多。"

梅：这表明我们的伙食和生活安排是合理的，但是也有许多地方有待改进。我很关心他们的体形、呼吸的方式、走路的样子等，这些对他们的生活来说，也是很重要的。我们所读的书和所吃的食物有同等的重要性。人的精神状态和消化能力也有着同样重要的作用，它们的确是相辅相成的。一所学校，特别是一所住读学校，如果不全面考虑学生成长的各个方面，那就是没有尽到它所应尽的责任。

我们的工作还有许多不足之处，例如，学校里仍然有一些平脚的孩子，我坚持要他们做适当的体育锻炼，花一些时间用脚尖走路，以便增加脚底的弧度。每件事情都是重要的，就象我们演奏音乐一样，每个音符都有它的位置，有它存在的必要性，而且与其它音符相关联着。

孩子们都很健壮。在刻苦认真地练琴之后，他们就到室外从事体育活动。体育活动对那些整天关在室内的脑力劳动者和艺术工作者来讲，是非常重要的，这能使他们保持充沛的精力。

学校的晨会，是一天生活中最有特点的活动之一。大约一周前，泰晤士报刊登了我所写的有关这方面的一封信。在一次教育会议上，有位十分正直的人认为学校里每天的祈祷仪式毫无意义，对孩子来说，更无必要。他提议由一位深受大家信任的、虔诚的人，带领大家每周只举行一次宗教仪式，这样效果会好得多。

于是我写了一篇文章，介绍我们学校这方面的活动情况。我说，我认为唱歌是每天晨会必不可少的组成部分，

因为唱歌对人的肺部和培养集体主义精神都有很大好处。然后是校长从西方或东方的文学、哲学、历史、宗教等著作中，选一些文章读给大家听。最后静默一分钟。

我们的晨会将影响学生全天的生活，它使每个人都感到自己是集体中平等的一员；都能受到感动和激励。那些年龄幼小的学生，也安静地坐在那里，我们虽然不把所读的东西解释给他们听，其中有些小同学也可能听不懂所读的内容，但是，当他们长大成人以后，他们一定会记起现在听到的这些内容的。

丹：我们是否可以这么说，学生们每天的生活，就是晨会上读书的继续？

梅：正是这样。我要给你看我最近读到的一篇文章，这篇文章启发了我办学的新思想。文中讲的是马来西亚某地的一个团体，他们有着为孩子们认真讲梦的古老传统。他们经常占用早晨的一点时间，共同为孩子的梦境作分析和讲解。并通过对梦境的富于技巧的评述，让梦者和被梦者消除宿怨，达到互相谅解、和睦相处的目的。

这对我来讲似乎是一种切实有效的解决心病的方法，否则的话，这些心理上的问题就会被深深地埋藏起来，并在今后以某种不适当的或是有害的方式表现出来。

有时这些埋藏在我们内心深处的问题，会受到积极的外因影响，从而产生良好的结果，所以我们需要解决的是，影响它的各种外部动力；但是，与此同时，我们也还需要找到治疗与消除这种感情激烈和事情过多的正确方法。

丹：如何对待孩子们的梦，应该是件很细致的工作。我想，在集体生活的环境中，某些个人的秘密总是应当受到人们的尊重的，所以，孩子们总该有权对他梦中特别秘密的事情不公开于众吧？

梅：我们从“道德重整运动”① 以及中国的社会实践来看，向公众坦白自己的某些秘密，可以减少精神负担，特别是对那些自认受命运摆布，并感到自己特别不幸的人来讲，更能感到精神轻松。不过我认为公开自己的秘密是件不愉快、并使人感到窘迫的事。但是，做梦是不受人们意识控制的。

丹：说起来似乎有些矛盾，有些梦的内容虽然十分离奇，可是正象荣格(Jung)所指出的，梦中的想法实际上比我们醒时的某些想法更加真实、更无偏见。

梅：正因为如此，所以你向公众讲述的梦并不是你的主观见解，而是你已经接受的客观事物在睡觉时的下意识反映。应该说，做梦不是一种偶然的孤立事件，而是和生活内容、客观环境密切联系着的。

我觉得研究做梦这件事对我有很大启发，可以使我们搞清楚许多事情。我打算和学校的校长彼得·伦肖讨论这个问题。

丹：从我在你们学校所见到的情况来看，这里的学生与其它学校相比，顾虑较少。学生不必担心受惩罚，不必担心那些与个人无关的制度，不必担心没能达到教师的要求

---

① 道德重整运动(Oxford Group)，是一种以宗教形式出现的国际性社会政治活动，1921年左右创始于牛津大学。

等。在普通的音乐学院，学生每周只有三次，每次只有半小时能见到他的老师。这样，学生在走进教室时，很可能有点担心。但在你们学校，学生每天都有许多机会见到老师，所以上音乐课时，孩子们就感到很自然、轻松，而不会成为一种负担。音乐是他们全天生活的重要组成部分，是他们整个生活道路的一部分。

梅：是的，在学校住读是一种很好的办学方式。在普通学校里，教师到学校来几个小时，看几个学生，然后就走了。他们对校舍、环境、教室都没有特别亲切的感情。住读学校则有它有利的地方：人们在一起工作、谈话、吃饭、睡觉、排练，庆祝所取得的成绩，生活的各个方面都在学校中进行。他们就是在这里学习和演奏音乐的。音乐是他们整个生活的集中体现。

我并不想贬低那些优秀的音乐学校，但是我感到那种学校更适合年纪稍大的学生。对于正在成长时期的孩子们来讲，在普通音乐学校学习，就不可能象在住读学校那样，把音乐学习和整个生活联系在一起。在住读学校中，可以形成一个学习的集体；可以共同分享学习中的困难与乐趣；孩子们可以不断地互相促进、互相鼓舞。

我们这里的孩子唯一担心的事情是，怕不能达到自己给自己所提出的要求。这种担心往往使他们学习得比我们希望的更努力，所以应当承认这是一种有益的担心。但是，我们不得不阻止某些孩子在吃早饭前就练几小时琴的做法。

除了某些纯属私人的只需校长和孩子本人知道的事情

外，其它事情都要公之于众，这样就可以获得孩子们以及整个学校的支持。孩子们并无效忠学校的仪式，也没有要致敬的校旗，可是当他们参加学校的乐队进行演出时，他们都希望能演出得尽可能地好。这并不是出于"我们必须保持学校的高水平"这一想法，而是由于他们的献身精神和演奏质量从来如此。

不按照我们的设想、而按照它的本来面目出现的生活是多么美好啊。我们的工作动力，应当来自某种内在的表现需要，而不是受某种人为的思想或目标所指导、推动。也就是说，一个人刻苦地工作，是因为他内心有对刻苦的需求。

我不太相信决心，它往往是人们在一定压力下所做的保证，它并不适合人们生活的各种情况；而且，当一个人的决心受到阻碍时，往往会产生可怕的内疚。我总是注意不要把问题讲死，因为我们是生活在各种互相关联着的事物之中，是生活在困难之中。

丹：在一大批渴望到你们学校学习的孩子当中，你们是根据什么条件进行选择的？

梅：首先，由教师们对考生的音乐才能进行全面的评议。这包括：他的乐感怎样？能唱歌吗？节奏感怎样？音高的感觉如何？视奏的能力怎样？他真的喜欢音乐吗？在他的演奏中，有无稍许的即兴成分？有没有表情？然后，我们考察孩子生理动作的协调性，这对任何需要生理动作的职业来讲，都是非常重要的。我们还要看看孩子的外表和谈吐，观察他的讲述是否很生动，反应是否灵敏。有些

孩子，当我们向他提问时，他会感到紧张和窘迫，但是，如果他能通过音乐充分表达自己的感受的话，我们则可以在一定程度上不去考虑是否害羞的问题。

我们需要对这些因素进行全面的平衡，没有哪个孩子在各方面表现得都很好。假如孩子是生长在一个热爱音乐的家庭中，或父母中有一位曾经学习过某种乐器，那么孩子被录取的可能性就大多了。但是我们也有一些学生来自非音乐家庭。

丹：这些出生在非音乐家庭中的孩子，怎么会喜欢音乐的？

梅：今天的孩子有很多机会听到大量各式各样的音乐，他们在学校和家庭周围，与其他孩子接触来往，互相影响，因此，他们就比较容易打破父母影响的局限性。孩子们在学习上的更多的独立性，可以使他们发展与父母完全不同的兴趣。但就总的情况来看，我们学校的孩子，多数出生于音乐家庭。

丹：假如我们估计一下学生学习动力的来源的话，那么，有多少是来自孩子的内心，又有多少是来自父母的愿望？

梅：那些曾被父母逼得过紧的孩子，到学校以后感到轻松多了。有些孩子整年都愿意留在学校，假期都不想回家。但是大多数的孩子，都感到在家中很幸福，他们都希望回家去探望父母。

学校有学校生活的紧张性，学生要完成一大批功课，他们不能过无忧无虑、娇生惯养的生活。恰恰相反，他们

要比在其它学校读书的同年龄学生，完成更多的功课，负担更多的活动。

丹：请你再给我讲讲有关学生家长的问题，特别是讲一讲那些父母过分把感情放在孩子身上所产生的问题。

梅：家长们往往有一种矛盾的心理状态：他们希望孩子得到最好的学习条件，可又舍不得让孩子到住读学校去学习。有时孩子离开家庭并不是个问题，甚至对家长和孩子来讲，都应该是个安慰。

每个家长都希望自己的孩子成材，但是只有那些明智而又客观的家长，才能区别出什么是自己加给孩子的愿望，什么是孩子本身在学习上应有的需求。总的来讲，我们学校学生的家长，对自己的孩子并没有什么不合理的过高要求。我感到，这个问题在英国不象在美国和苏联那样严重。

亚洲学生的家长，由于距离遥远，他们感到所付出的代价更大，因此要求也就更高。他们虽然没有不断地给我们写信，可是他们的确希望经常得到有关孩子进展情况的报告。我认为，所有的家长都知道，我们把他们的孩子照管得很好，这是个很好的地方。

丹：你们学校曾经有过哪些国家的孩子？

梅：我们有一个非常有才能的、来自福摩萨[①]的孩子，你们已经在期终音乐会上听了他的演奏。除了来自英国各地的孩子外，还有两个从新加坡来的学弹钢琴的学生，

---

① 某些外国人沿用的十六世纪葡萄牙殖民主义者对我国台湾省的称呼。

有一个从瑞士来的男孩；我们原来还有印度、以色列、法国、日本、意大利、美国和德国来的学生。

丹：有些学生没能考取你们学校，家长和学生都很难过。你们是怎样处理好这种事情的？

梅：家长们知道我们每年招收的名额有限，只能在报考的学生中录取一部分。假如我们对没有录取某个孩子感到十分可惜，或是家长感到很难过，我们就尽可能提出我们的建议，如建议他去投考某所学校。

丹：孩子需要具备什么样的气质，才能在今后的艺术事业中取得胜利，这对你来讲是非常清楚的。毫无疑问，你的第六感觉能体察它。

梅：最重要的就是要热爱音乐。假如孩子的心里有理想的声音，那他就会渴望自己把它拉出来；如果这种声音在他的心中十分强烈和清晰，他就会绞尽脑汁，把它表现出来。

丹：纪律似乎是我们忌讳谈论的题目。但是我感到，如果在生活中能有某种相对的约束，反而可以使你在各个方面感到自由和舒畅。

梅：纪律是成功地从事任何工作所不可缺少的保证。当然，我们所追求的纪律是自我的；但是对孩子们，我们应当通过著名人物的榜样来培养他们的纪律性。

使我们担心的是“纪律”这个字。就象“平静”“勇气”这类字一样，容易在人们头脑中产生某种固定的含义，好象可以搬来到处使用。我们容易把纪律和某种军事上的概念联系起来，把每个人都看成自我控制严格、只会执行命令

的机械。

纪律是一种能仔细、正确地重复某种行动的能力，因此，纪律就是达到某个目标的最经济的方式。复杂的事物经过分析与简化后，就形成纪律，从而为我们达到目的，提供了最接近、最少迂回、最不偏离目标的道路。

例行公式是一种缺少新目的感的重复行动；而纪律则有着更多的内容。纪律的显著特点是，有明确的行动目的，使我们能取得更大、更可靠的成果。

有些人，当他们倾心于做好某件事时，就会自动地寻求最方便、最经济的达到目的的方式。有些人的性格不愿受纪律的约束，从而使他们的生活更多地出自本能，更有想象力，更加丰富。他们要做好某些事情所花的时间，可能比别人长些。但是所做的事情越具有创造性，所取得的成绩就可能越显著。

在纪律和创造性之间需要保持平衡，它们是相辅相成的。人们从事任何工作都需要平衡，以便从事物的两面都能获得最大的好处。失去平衡，就意味着你已处在事物的某一个极端，已经使自己站在某一方面去了。这时你就需要依靠事物的对立面来获得平衡，也就是你的生存取决于你自己的对手了。走向一个极端，从而使自己的生存取决于自己的对手，这就形成了必须进行斗争的不利后果。现在某些意志坚强的人，对客观事物往往持偏颇态度，固执与偏见这对双胞胎，也由此而生。所谓有着最强个性的人，就是那些能在天平两端来回走动、而始终保持平衡的人。假如你总是停留在天平的支点上，你就感觉不到什么运

动，就会觉得生活很单调。虽然我们的生活总是要受某种纪律的约束，但是创造性才能的发挥是排斥纪律的。因此，在保持一定平衡的前提下，越少受纪律约束，就越具有创造性。

丹：在你的心目中，有没有联想到具体人？

梅：贝多芬和巴托克。巴托克把纪律和创造性结合在一起的能力，简直是惊人的。在我楼上有六本巴托克对罗马尼亚、匈牙利、北非以及整个巴尔干半岛的民歌进行研究、分析、分类、编目的书。他做这一工作时，使用了一套十分细致的工作方法。首先，他到农村中去，认识那里的村民，听那儿老年人唱他们所记得的民歌；其次，他听听同一民歌在不同地方的不同唱法，看看有什么变化；最后，他根据这些民歌所使用的节奏、情绪、旋律，和演唱的具体时间、场合，对它们进行分类。

这一十分细致和博学的工作，出自一双创作过最有戏剧性音乐作品的手。他的音乐作品无论多么粗犷，但从不放弃基本的节奏、逻辑和结构。这就是一个纪律和本能的创造性取得平衡的例子。

巴托克带着他那最老式的唱机，经常步行、乘马车或是骑驴到遥远的农村去，沉浸在民间习俗之中。他热爱大地、热爱人民、热爱动物，热爱大自然所有的一切。巴托克是现代欧洲人对印地安人进行研究的权威。他几乎分析了印地安人所留下的每一个足迹，摸清了这些足迹是谁留下的，出现于何时，现在又去向何处了。

巴托克在晚年时，西雅图市的华盛顿大学曾邀请他对

美国西北部的印地安部落进行研究。尽管他那时已经六十多岁了，但如果他当时的健康状况允许的话，他肯定会迷上这个工作的。

巴托克从他最初的实际工作到他最后任教于哥伦比亚大学的这一时期中，花了大量的时间收集和整理巴尔干半岛的民间音乐。在有条不紊地从事这些工作的同时，他还为我写了无伴奏小提琴奏鸣曲，并创作了乐队协奏曲，从而显示了他那惊人的气质、想象力和耐心。巴托克的伟大特点之一是，他在实现自己理想的漫长过程中绝不气馁，始终不停地埋头苦干。

丹：我们可以从贝多芬的日记中了解到，他的许多灵感也是来自在乡间小路的散步之中。

梅：每一位具有创造才能的人，都应深入到生活的源泉之中。不幸的是，我们今天的许多创作素材，往往来自间接的途径。巴托克也象他以前的许多伟大作曲家一样，热爱人民，热爱大自然的景色。他熟悉人们的风俗习惯、语言、文化，熟悉周围的一切，这对于从事创作的人来讲，是最重要的。对舒柏特和贝多芬来讲，农村的生活气息，也是他们创作素材的宝贵源泉。

爱迪生的发明天才，是和美国当时发展时期的气氛相一致的。那时人们有着像孩子一样的好奇心，对一切都充满了希望，似乎一切都能做到。人们对大自然怀有神秘感，他们似乎看到和听到了什么，可又好像什么也没有看到和听到。要成为一个有所创造的人，就必须具备儿童看待事物的方法，也就是说，要有一双对事物感到新奇的、没有

被习惯、概念、见解和解释所蒙住的眼睛。

就拿一棵树来说吧，它在我们的头脑中可以形成许多不同的概念，例如，它的本身可有多种用途；鸟和昆虫可以营巢其间；它可以把雨水和阳光转化为能量和果实；它不断地改变颜色，能在不同的季节穿上不同的服装；还有，人们对它的细胞结构、树液、树皮和年轮的认识等等。

另外，树还有它诗意和形象的一面，人们往往用树象征成长、力量、卫士和家庭。树的每一个特征都包含了真理，而每个真理又往往被人们的无知和守旧所遮盖。其实，一棵树能向我们揭示许多生活的真谛，可以激发人们无限的思索。

舒柏特和贝多芬居住在维也纳附近的乡村，那里有美丽的森林，天空的云彩多姿多态。从地理的角度来讲，这是东方人和西方人相汇合的地方，土耳其人两次入侵西方，均在此溃败；同时，它南接意大利，北邻德国，沟通了南北两地。罗马人曾在这里败给了匈牙利的马扎尔人；欧洲的大草原、匈牙利肥沃的平原和阿尔卑斯山在这里接壤。由于这些有利条件的综合影响，使当时的维也纳极其繁荣、昌盛；它在文化上的成就，远远超过它在军事上的胜利。

在舒柏特和贝多芬的音乐中，我们能深深感受到人类的痛苦和悲哀。社会的根本变革，欧洲的大动荡，都直接反映在贝多芬的音乐之中，但是，他始终保持了在艺术上的完整性。贝多芬的作品浸透了对人类的爱，歌颂了人们的探索精神、奋斗和胜利。

第九章　回　顾

丹：这几天我思考着各个国家及其文化对你的生活的影响。你的俄国犹太人父母；你在美国出生和成长；你在欧洲的多次旅行，以及你那些来自欧洲的老师们都对你有影响。你是否感到需要以某种方式把这些影响溶合在一起，或是它们已经溶合在生活实践中了？也许音乐本身已经帮助你把这些不同的文化影响协调在一起了。

梅：你说得很对，音乐的确是各种因素的溶合。因为演奏音乐需要整个身体动作的协调，包括所有的神经和肌肉。还需要智慧、创造力和灵感。

除了音乐本身的功能外，还有两个最重要的影响：一个是康士坦丁·布伦纳的哲学理论对我的影响；另一个则是狄安娜从日常生活方面给我的帮助。

布伦纳观察问题的球型概念，一下子就把我吸引住了。例如他把物质与精神联系起来看的观点；他把人们对事物的感觉、需要与认识，看成是人类基本欲望的不同组成部分的观点；他把植物、动物、人类以及艺术看成互相联系、互相影响的一个整体的不同反映的观点等等。

布伦纳的哲学，使我的思想起了巨大的变化。它使我

看到了美与丑、肉体与灵魂、工作与娱乐、白昼与黑夜等显而易见的对立面；而且看到了有些表面上似乎互不相关、甚至敌对的事物，可是它们内部的确存在着有机的联系。

狄安娜对我的影响表现在日常生活方面。在我认识她以前，我的生活是受音乐推动的，非常缺乏生活经验。例如对别人作判断的能力；把握人生航向、通过生活中的激流险滩的能力；把怜悯心变为给人以实际帮助的能力。

帮助人，同时又使别人不产生依赖你的思想，这是一种很难的艺术，因为它需要极大的灵活性。为了帮助别人，有时不得不先暂时伤害别人；有时只能给一些间接的帮助；而有些事情，对于帮助和被帮助的人显得都很容易，好像只要轻轻用肘一推，以示对方注意就行了：例如给某人上一次课，借点钱，写封介绍信，用一个小时讨论一下困难的问题等。那种需要进行比较深入、时间比较长的帮助，就复杂了。其所以复杂，不仅由于事情的本身，而且在于帮助与被帮助者之间的关系始终处于变化之中。总的来说，我感到帮助儿童比帮助成年人容易些。

丹：也许使你把各种影响溶合在生活中的第三个因素是，从五十年代末期，你就在海格特定居下来了，而你把伦敦当成了从事各项活动的基地，是吗？

海：是的。狄安娜和我都觉得我们在海格特比过去在加利福尼亚更象集体中的一员。我喜欢这个能使我们从事任何活动的地方；喜欢生活在这些相互关心的人们中间。

时间在不断流逝，我的全部生活，如录制唱片，办学

校，办慈善事业，“现代音乐生活”运动，都集中在这个大城市；我的孩子们，我的代理人和职员，艺术委员会，我的乐队队员们和我在科学、医学、艺术、政界的许多好朋友，也都集中在这个城市。

我对纽约既喜欢、又讨厌。我喜欢巴黎，也喜爱许多其他大城市。但我最喜爱的还是伦敦，因为我生活在这里。其它城市和国家，不管我多么熟悉它们，不管那里有我多少朋友，不管我在那里逗留多久，它们毕竟只是我访问过的地方，而伦敦却包含了我生活的全部内容。

丹：你讨厌什么样的人和行为？

梅：我讨厌那些装腔作势、摆架子的人；讨厌那些有了一官半职就自以为了不起的人；我最讨厌那种纳粹德国小官吏式的腔调。

我也不喜欢没有理想、缺少想象力的人。奉公守法的人当然值得尊敬，可是我不喜欢那种墨守成规的人，因为他们只是简单地以一个标准来判断一个人或一件事，而这个标准又往往是偏见。这种人受到某些习惯势力的影响，因而思想僵化；他们接受不了任何新的或是不同的观点，缺乏维护自由与正义这些基本原则的勇气。这是一种没有好奇心、不关心别人、没有人道主义精神的人。

我非常喜欢象卡尔·戈德曼博士这样的人，他是我们家庭的一位朋友，是位学识渊博的医生。当他为病人诊断时，除了作各类化验外，还要考虑许许多多其它因素：如皮肤的色泽、呼吸的方式、精神状态等。他从对病人的精神、感觉等方面进行研究所获得的丰富经验，以及对各种

不同症状进行分析判断的能力，使他能拟出一个初步的治疗方案，并根据对病人的逐步深入了解，继续修改和发展这个方案。

我喜欢那些不被自己的肤浅思想所欺骗的人；喜欢那些不固执己见、甚至必要时愿意改变生活航程的人；喜欢那些能全面看问题的人。

丹：前几天你说过，在欧洲的历史中，贵族曾有过很高的道德标准。就你本人的生活经历而言，你认为什么思想最可贵？

梅：信任别人并以诚相待，愿意探讨和了解时代赋于自己的使命，这样的思想是最可贵的。为了达到我们的生活目的，就要进行不断的努力。但是，我们所做的每一点努力，并不都能取得成果、获得胜利，所以在从事任何工作、建立任何业绩时，都需持有坚持不懈的精神，这样才能把工作做好。另外，我还希望在我的道德观方面加入某些美学的概念，这些就是我生活的指导思想。

没有绝对的成功或胜利。有些成功仅仅只是表面的，而且迟早要为之付出代价。最好是预先付出代价，困难的是，有时不得不事后再付。所有的成功都是由多种因素促成的，其中包括机会与巧合。所以，我虽然取得了一些成绩，可也不能单纯视作自己的功劳，因为它们是一系列幸运环境所形成的结果，例如我的家庭和父母，我与狄安娜的结合和能向埃奈斯库学习的幸运；次之，如因我的本能或一次散步，读一首诗或与某人的偶然相遇，而激发起了一种新的想法等。

我并没有从这些好的运气中获得充分的益处，也不是总能取得好的结果，并且，我也没有能在生活的各个阶段吸取应有的教训。

在我的人生旅途中，也伤害过一些人，但这种伤害从来不是有意的或是出于报复的心理。然而不管怎样，后果是一样的。我经常思考这方面的问题，恶意当然给他人带来痛苦，可是误解也同样会给人们带来不幸。错误地滥用原则，或是狭隘地使用原则，也会给人们造成许多痛苦。所以善良的人们经常会遭受不幸。

我知道自己在本能和个性方面都有着局限性，而在知识方面的局限性更是不言而喻了：例如我没有在学校里学习过；没有受过象学者那样的严格训练；我的字也写得很潦草，不象学者的文笔。如果我有心事，不愿把时间花在书写上；或者书写时怕打断自己的思路，我的笔迹就会变得更加潦草。

我确实没有很好地读过书。在音乐方面，我没有把贝多芬、巴托克、莫扎特和海顿的全部四重奏都演奏一遍。当我在纽约的时候，也就是在我性格形成的年代里，我尽量去听托斯卡尼尼指挥的音乐会，多次听了贝多芬和勃拉姆斯的所有交响曲，但我并未听过布鲁克纳和马勒的全部交响曲；对于巴赫的大量的清唱剧，我也很不熟悉；我不会弹钢琴，这是个很大的障碍，所以我不能演奏巴赫的四十八首前奏曲和赋格曲，无法通过我的手指直接领会这部伟大的作品。

当我研究一首乐曲时，我必须弄清楚乐曲的结构，作

曲家的构思。这种细致的学习过程可以使我获得许多好处，这些好处是那些能看着乐谱直接在钢琴上弹奏、并以此进行学习的音乐家所得不到的。然而，缺乏此种能力却是我终身的憾事，更何况我又缺乏埃奈斯库或米特罗波洛斯①那样惊人的音乐记忆力。

我在知识方面的局限性就讲到这里。我在性格方面的情况如何呢？我犯过很多错误；我不是那种意志十分坚强的人，不是为了达到某种目的，不惜任何代价，不达目的誓不罢休的人。世界上只有很少的事情，是我愿意为之付出一切代价、甚至自己的生命的。

看到事物的两个方面，就可能变得十分优柔寡断；也可能产生过多的同情心。但我总是力图找出均衡的办法，我能为某一方进行辩论，而同时又不忽略对方有理的地方。例如有一天晚上，“剑桥辩论协会”邀请我参加他们的辩论会，论题是“艺术是人类的精华”。辩论的双方都能接受我的观点。

金字塔无疑是人类智慧的精华，但是夏尔特尔大教堂就次一些，而民歌则属于全体人民。一些伟大的艺术作品，如果不是得到某位贵族的资助，如果这位贵族没有空闲去享受它的话，它是永远不能被写成的。所以我感到不能只为争论的某一方进行辩论，而应当支持我们从问题本身寻找所有的正确观点，并在这个基础上达成一致的看法。如果通过争论，所有的人仍然保持他们原来的意见，就好

---

① 米特罗波洛斯（Mitropoulos）钢琴家和指挥家，是马西克和布佐尼的学生。1946年加入美国籍。

象什么都没有发生一样，这对我来说，就意味着浪费时间。我希望彼此能从各种分歧中，取得共同的理解和看法。

有时候我喜欢把问题了解得更详细，或对某一方面的情况了解得更确切之后，再作出决定。有时我并不完全相信自己的直觉，这特别使我想起我和第一个妻子离婚前的那些不稳定的年代。假如当时我能够、而且应当按我的直觉去做的话，那我就能更早地和狄安娜结婚了。

我的许多缺点是我整个性格的一个组成部分。我知道在我的性格中，不能只有这一部分而没有那一部分，因为生活本身就是不断的自我改进，也就是增强好的部分而削弱差的部分。

所以在回答你什么是我的生活准则时，我不能象某些人那样，认为自己是很成功的，或者认为自己生活中的每一件事情，都产生了令人满意的结果。把自己打扮成受人尊敬的样子，然后去谈论自己的生活，这会使我走向歧途。但是我确信，人与人之间的相互信任，对自己、对别人要尽可能地忠诚，这是很重要的；互相怀疑所产生的麻烦是可怕的。

互相信任，这在生活中的作用，就象简练的艺术表现手法在各种优秀艺术中所起的作用一样。虽然在印度的某些时期的建筑、以及在我们的巴罗克时代，艺术作品中使用了大量的过分的装饰，在每一寸可以使用的地方都进行了雕刻，然而我们仍然能感到，雕刻家的表现手法是多么简练。

艺术家在构思他的作品时，要充分运用想象力，而且他的想象力应当是自由的、无拘束的、随心所欲的。到了创作过程的下一个阶段，也就是把自己的想象变成实际效果时，就需要使用严格而简练的表现手段了。同样，从本质上讲，人类之爱也应当是自由的、无限制的、包括一切的。但是，人类之爱也需要以互相信任为基础，以便人们可以相互交往，在一起生活和工作。

我认为，甚至在东方的贸易市场上出现的讨价还价，也不是互不信任的表现，它只是一种相互妥协的游戏，因为交易双方事先都知道这种不成文的习俗。卖者开始可以讨高一倍的价钱，最后双方在彼此差距中间的某一点上达成协议。

讨价还价，也就是说，买卖双方都逐渐接近了商品的真实价格，它是人们在生活领域中，不断追求双方都可以接受的真理的一种典型比喻。事实上，议价比固定价格来得公平。固定价格不考虑买方的购买力，也不考虑各个零售商的获利余地。固定价格对于工业化的国家是必要的，因为那里的生产过剩。但是在出卖自制的地毯、布匹等类手工业品的地方，建立议价交易是完全自然的、可以接受的。以最终的结果来看，单纯的利益追求并不可取，恰如其分的价格水准同样是重要的。

丹：别人对你的评价和你本人的自我评价一样吗？

梅：这是一个很难回答的问题。首先，我对自己的评价还不十分有把握，别人要评价恐怕就更难了。

公众对我的看法，例如我是怎样的一位音乐家，或是

怎样的一个丈夫、父亲，只是根据某些暂时的印象。要他们得出这样的看法，即认为我是个比较和气的人、是一个关心别人的人，那只要对我稍有了解就行了。他们这样认为是因为他们有本身的需要。对于坚持此种看法的人，我也不与之争辩，但也不为这种看法所左右。我把这些看法视作对自己的一种鞭策，而在确定我的行动准则时，是不能把别人的善良愿望作为决定性的依据的。

有关卡萨尔斯的一个故事就能说明这个问题。战后我在法国的普拉德见到了他。在战争年代，他过着十分艰苦的生活，连生火用的木柴都得自己寻找。当时住在西班牙的加泰隆人时常穿过边界来拜访他，并把他视为自己的领袖。战后他被认为是反法西斯的象征，这对他来讲是受之无愧的。但在那些把他拥上受人尊敬的地位的人们当中，有一些是美国的音乐家，这些人都是把音乐和自我宣传紧紧地联系在一起的。

卡萨尔斯对我讲了他在战争年月里的事，并且承认他喜欢类似富尔特温格勒(Furtwangler)这样著名的德国人，但是不太尊敬一些在维希统治时期过着比较奢侈生活的、知名的法国音乐家。卡萨尔斯认为，他因坚持自己的信念，拒绝向纳粹低头而吃了许多苦。他曾被德国秘密警察逮捕，但是谢天谢地，不久就被释放了。

卡萨尔斯不仅认为富尔特温格勒是位正直的人，而且也是优秀的音乐家。所以当我问卡萨尔斯是否愿意在富尔特温格勒的指挥下，和我合作录制勃拉姆斯的二重奏协奏曲时，他马上说，“当然愿意”。但是书信的往来拖延了

二、三年，每当我想把录音的日期最后确定下来时，总是遇到这样或那样的障碍。最后我接到他一封来信，信中说："你一定还记得我曾经对你说过，没有什么能比和富尔特温格勒一起录制唱片更使我感到愉快的了，现在我仍然认为他是一位正直的人。然而，我在纽约的同事们，把我看成反法西斯的旗帜，如果我在他的指挥下演奏，他们会感到不光彩和不能理解。"

卡萨尔斯始终未能跳出他的追随者设置的生活圈子，这是社会生活中每个人都会面临的一种危险。例如对于牧师或犹太教士来说，如果听他宣教的人们对他十分尊敬，而他的亲密朋友和家人则以另一种眼光，以一种更加现实的态度来对待他的话，这对他来讲是再尴尬不过的事了。

我的父母从小就反复教导我："你是自己最好的评论家，也应该是自己最严格的评论家。"当我还是个孩子的时候，在旧金山每当我开过音乐会后，就经常有些年长的妇女来到后台休息室，搂着我说，"亲爱的梅纽因，你演奏得精彩极了，你是当代的帕格尼尼。"我感谢他们这种好意，但不会因为这些赞扬声而过高地估价自己。

在我的第一次婚事前后，由于种种原因，我麻木地生活了好几年。那时我集中了大部分的精力从事音乐活动，作旅行演出和举办战时音乐会。后来我才认识到，我那时从事旅行演出的时间过长了，我没有足够的演出曲目使自己的演出保持新鲜。在这方面，我的儿子杰里米（Jeremy）处理得很好，他用来学习的时间与音乐会演出场次的比例，比我更合理。

就是在那些年，我也仍然有很多令人激动的学习机会。我经常听海菲茨、埃尔曼和克莱斯勒演奏的唱片；我和父亲一起到萨尔茨堡听歌剧。在听了舒柏特的抒情歌曲之后，我变得非常喜爱这位作曲家了；我演奏了大量的室内乐。在我居住巴黎的那段时间里，几乎每个星期四我都和埃奈斯库一起演奏；在战争爆发后的第一年，在加利福尼亚我们的家中，也演奏了许多室内乐。还有一点非常重要，我一直生活在托斯卡尼尼的音乐会之中。

作为一名指挥，我仍然有许多东西需要学习。现在我已经开始指挥歌剧了，这是我多年渴望的事。指挥歌剧对指挥家来说是最好的锻炼，因为你得与舞台、乐队、演唱、语言保持联系。在我第一次指挥乐队、给歌剧中的宣叙调伴奏时，那些机敏的和弦使我感到最为困难。这些和弦不仅在节奏上要配合得非常准确，而且还要和演唱者当时的具体表情相一致。在第二次和第三次演出莫扎特的歌剧《女人心》时，对此我已不感到非常困难了。可是毫无疑问，我还有许多东西需要继续学习。

我希望我的形象没有被赞扬声或批评的阴影所遮盖。我受到过一些严厉的批评，有些批评是公正合理的。根据我的经验，评论家很少能对比较差的演出做出正确的评论。

谢天谢地，我很少成为这种偏见或恶意攻击的对象。虽然也有过一些，但这可能因为我是犹太人后裔的缘故，也可能出于对我事业上的成就和生活上比较富裕的妒忌，至少外人是这样看我的。

我不愿意为弄清楚人们为什么这样看我而浪费时间。我认为怀疑别人的动机是可耻的。我就是我，尽自己的最大努力，把自己最好地表现出来，这是最重要的。归根结蒂，我对我自己负责。

我喜欢阅读对我持友好态度的评论，这是人之常情。狄安娜给我看了马丁·库伯关于我最近录制的巴赫无伴奏奏鸣曲唱片的评论，我非常高兴，我认为这样的评论理解了我通过音乐所想要表达的感情。如果唱片受不到人们的喜爱，我就会感到不愉快了。

丹：在我看来，从事艺术工作有两个显著特点：第一，艺术本身可以使你不断地进行自我提高；第二，你可以一辈子从事这个职业。商人早在中年就退休了，可是艺术家却能终生找到表达自己才能的途径。

梅：是啊，一点也不错。正是因为这个原因，所以业余爱好是非常重要的。每个人都应当有自己的业余爱好，并且应当从幼年起就鼓励这种爱好；每一所学校都应当教手工艺，甚至教建筑。我认识一位叫迈克尔·托利特(Michal Tollitt）的建筑师，他总在周末把孩子们带到乡间去，用手头现有的材料，如树枝、小木块、砖头、泥土等，建造小棚甚至小房子。

我认为每个人，不管才能如何，都应该创作一些东西。也许艺术已经被提高到足以受人尊敬的宝座上了，可手工艺至今仍处于被忽略的地位。两者必须重新紧密结合，因为前者是后者所派生出来的。

应当使所有的人都有机会享受音乐。所以我正在提倡

一个新的运动，即由艺术委员会支持的“现代音乐生活”运动。这个运动的目的，是把音乐送到各种年龄的人的生活中去。这些人可能由于费用、路远，或工作于无法离开的单位，如医院、监狱、养老院等，使他们不能象普通人那样去听音乐会。

要鼓励年轻的音乐家访问学校，在那里讲解乐器的性能，介绍音乐作品，为儿童演奏，这样就能把音乐更多地带到生活中去。同时，手工艺也必须重新活跃起来，这是一项应该推广的创造性劳动。可以让人们在家中进行此项工作，并以此感到自豪。

丹：你一生中，在慈善事业和福利机构上花了大量的时间。在要求你给予帮助的许多慈善事业中，你是怎样进行选择的呢？

梅：首先，他们所从事的事业必须是我所赞同的；其次，要考虑先后次序。也就是说，我为慈善事业的义演，要能排进我的演出日程。我可能这样回答他们的邀请：“对你们的工作和事业我深表同情，但是我两年内的日程已经排满了。”两年之后我可能又接到这样一封信，“你曾答应过在19××年为我们演出”，可是到那时，下两年的日程可能又已排满了。

邀请书一封接一封寄来，我愿意帮忙的事情很多。今天早晨我接到一封信，是一个援助北爱尔兰家庭生活的机构写来的，询问我是否能在今年七月十一日的义演音乐会上演奏。那天我将不在英国，所以回信就很简单了。但是我希望能在其它时间帮助他们。

有时两个慈善事业举办的音乐会正好安排在同一时间举行，而双方又都很重要。几个月前就发生过这样的事情："儿童救济基金会"要庆祝其创办人，著名的埃格兰泰因·杰布女士诞辰一百周年；在这同时，我又接到了"世界犹太人协会"主席内厄姆·戈德曼博士的请贴，邀请我在日内瓦举行的年会上演奏。狄安娜和我对参加这样的年会都十分感兴趣，因为它能使我们感受到全世界犹太人的脉搏。

我想，这两场演出都参加恐怕是不可能的，因为一场是下午在伦敦演出，另一场是同一天晚上在日内瓦演出。然而犹太人年会非常渴望我和狄安娜参加，于是就安排我们在"儿童救济基金会"庆祝会后，立刻乘专机飞往日内瓦。战时我曾偶然在美国陆军司令和海军上将的紧急指示下乘过专机，此后我从未这样奢侈地旅行过。

我在这次犹太人的大会上演奏了一首欧内斯特·布洛克(Ernest Bloch)的无伴奏组曲。我演奏这首曲子显然是有很多理由的：这首组曲是他最后的作品，并且是献给我的；他诞生在日内瓦，该地又是会议的东道主；他加入了美国籍，是我的同胞；他是犹太人，而且他的大部分作品都与犹太人有关。

由于我正处于年假期(七年一次)，才得以参加这两场演出，否则，就不可能参加了，因为所有的演出至少要在两年前计划好。我的年假使我有机会做某些按照确定的日程表无法做的工作。看到有这么多的邀请书被搁置了许久，我总感到非常不安。可能我还得合理安排一下这类事

情。

生活中的犹豫不决，有时比一些无法推托的事情更使人为难。的确，面对那些我们无法推卸的事情时，我们往往不能表示出明确的决定，而是设法逃避；但常常有些我们本来应当做的事情，可是由于怀疑、害怕或犹豫而没有去做，反而做了另外一件事情，并且说这是我们应尽的义务。实际上，这只是一种借口。

一个音乐家的生活，可能会陶醉在成千上万听众的掌声与欢呼声中，其中有些听众只是音乐会后的一面之交，但是来自亲密朋友或亲人的大量真心实意的慈爱，却是任何东西所不能替代的。

在生活中，许多事情所处的位置是不断互相变换着的。每一个从事艺术活动的人，不管是作者还是演奏者，从表面上看，都是给予的一方。事实上，给予者也是受惠者，纯粹的给予是不存在的。我们看见土地生长了麦子、树木、花和草，就容易认为土地总是在给予。但是，我们不要忘记，土地也必须吸取某些东西，以恢复和增强它自身：它要有休耕期；收获前也必须进行耕耘、浇灌、施肥和播种。因此，土地也不是单纯的给予者。

我们的眼睛有时也会犯错误。当我们看到一位独奏家站在听众面前演奏时，我们会感到，他把艺术的感受给予了大家。但是，在他充分发挥自己才能的同时，他也从音乐中吸取了力量和灵感；也受到了听众、乐队以及指挥的支持；并且，这也是他的谋生手段。演奏家仅仅是作曲家与听众之间的桥梁，他甚至不能象印度音乐家那样即兴演

奏音乐。我开音乐会是因为我喜爱音乐，对音乐有所感受。我坚信音乐的不朽价值。

我除了应邀为慈善事业演出外，还有许多人要求我写一些贺词，以支持各种创新的事业。例如，我为自己就任普非俱乐部的主席而感到荣幸，因为这个俱乐部鼓励青年人进行诗歌之类的创作，并且组织一些有益的比赛。为了最近举行的比赛，我从歌剧《唐璜》中选出了一段音乐，狄安娜写了一首迷人的五行诗，让孩子们为诗配上音乐；为音乐填上歌词。

孩子们的创造性，他们的想象力；他们写作诗歌与绘画的能力，他们加工木料和其它材料的能力，都是了不起的。总之，他们的才能是令人望而生畏的。人们往往会犯低估孩子们的才能的错误，而且经常迫使他们生活在狭隘的教育渠道之中。

看着孩子们在我的学校里以音乐、绘画、运动甚至以园艺为手段来表达自己，是最使我感到愉快的一件事。我希望“现代音乐生活”运动能为青年音乐家提供大量的到全国各地进行演出的机会。

丹：你讲了你对慈善事业的选择与帮助。你是否愿意从广义上谈一下有关人们的选择力的问题呢？

梅：选择力是生活中最大的考验之一。当我第一次婚姻终于结束后，我不可避免的经历了许多可怕的年月：我那种注重犹太法典的心理，被挤在严峻的法律观念和支配着我的感情当中，几乎无法从这种进退两难的困境中解脱出来。大约有两、三年的光景，下不了决心，不知自己究

竟该怎么做。

对事物进行正确的选择是非常困难的，所以有许多人宁愿听候别人的支配，以此来摆脱他们面对事物而不善于选择所带来的困难。另外一个自欺欺人的办法，就是找一个替罪羊，然后你就可以躲进所谓的天堂中去。在那里，由于有某种教条的保护，你就可以沉醉在偏见、怨恨，甚至是暴行中，而丝毫不用怀疑自己的行为是否正确。

目前，英国正亟需进行某种选择，它需要从自身的全部历史中进行权衡和抉择。我们生活在一个不稳定的时代中，越来越多的人依靠官僚主义的例行公事过日子，并享有与生活指数相联系的收入。伟大的爱尔兰人，曾以史无前例的勇敢精神航行了七大洋；曾经喜爱过从事无畏的探险活动；曾经有过自由不羁的思想方法；他们有强烈的协同合作的同志感。而现在这一切都正在消亡之中，他们不是在官僚机构中找到了避难所，就是在恐怖集团中进行恶性的发泄。当代有两个极端：一个是太安闲了，另一个是过分混乱，这两者都不能满足个人和社会的需要。

有些非常能干的人，例如北爱尔兰人，他们试图在两个极端之间建起一座桥梁，可是被无理地扼杀了。人类正处在毁灭与生存的相对平衡之中，决定性的因素是什么呢？什么东西可能破坏这种平衡呢？可能是某个错误的估计，也可能是某种巨大的自然灾害，或是某种偶然的因素。

丹：从存在主义的观点来说，抉择和机会是紧密联系在一起的。

梅：人们是受过去的经验制约的。如果我们在过去从事的某件事情中，取得了哪怕只有很少一点的成功经验，那么当我们面临不可避免的抉择的时候，虽然要担风险，甚至还要冒险，可还是比较容易作出抉择。如果我们一直不断地受挫折，那么对事物进行抉择就困难得多了，甚至对某些人来说，简直是不可能的事。

有时，由于我们在生活中受到某个方面的阻碍，就往往愿意听天由命。如果你想组织十万人的开奖活动，只要准备三个奖品就够了，虽然九万九千九百九十七人都不会中奖，但他们都会有参加第二次开奖活动的勇气。

你在过去的赌博中赌输了，现在就得忍受严重的困境，就得付还债款甚至自杀。今天我想，象帕格尼尼那样，用他那把珍贵的瓜乃利小提琴进行赌博的人，应该不多了。

抉择和机会，总是以某种微妙的积累的方式起作用的。有时我们作了某种选择，或是遇到了某个机会，表面看来，这似乎是偶然的，其实却是历史发展的结果。他们都有着自己的义务、利益和使命。人类的历史就是这样：分久必合，合久必分；少则变多，多则变少。

生活中的每一时刻，都是一个转折点。它会是某件事情的结束，同时又是另外一件事情的开始；它使我们开始接近某些东西，同时又使我们开始离开另一些东西。今天我们所有的一切，都是我们过去所作所为的结果，是我们所做的那些选择和充分利用了或是错过了某些机会的结果。

丹：你对金钱的态度如何？

梅：关于金钱，我有两种见解。虽然货币是大多数贸易中所使用的一种实际流通手段，但我真希望能不发行货币。我的确认为，甚至在某些先进的社会里，也应当有以物易物的流通方式，用来交换他们自己制作的那些真正有价值的物品。以物易物为人们的相互接触创造了机会；也能起到疏通城乡关系的作用。

金钱会使某些人产生错误的权力感，他们错误地以为，金钱能使鬼推磨。然而，不管你多么有钱，你也支配不了艺术和爱情。

我把金钱看成是办事的有用工具。我从小就能挣钱，但是我没有积聚财富。我工作了半个世纪之久，存款却少得可怜，倘若停止工作，我的这点存款还不足以维持一年以上的生活。

我懂得金钱的价值，并且对海格特的住处和拥有一辆汽车与一位好秘书感到很满意。可能有人会说："这一定使你有更多的空余时间了。"不是这样，你有了这些便利，就应当充分发挥它的作用。我希望我所做的事情、所办的学校、我的"现代音乐生活"运动等工作，是对社会有益的。现在能以这样的方式使用金钱的人是越来越少了。

我舍不得为自己花钱，喜欢把钱花在那些有益的事情上面。也喜欢看到别人的工作得到充足的报酬。我得挣很多的钱去做我所要做的事情，如为我的家庭、朋友和慈善事业。现在我已经相当熟悉音乐会的收入情况，也了解经理与代理人的作用。我认识他们已有几十年了，所以我们

不大需要讨论业务上的安排。我知道他们该为我做些什么。我能委托他们替我安排音乐会和处理我的经济收入。

如果你想了解我在银行的存款情况，我就得去银行查一查。假使我能从事一年的正常演出，我就能负担得起某些事情的开支。但是我不是从钱的角度来考虑，而是以音乐和我办的各项事业为出发点的。在考虑问题上我感到十分幸运，因为我可以象一位第三代百万富翁那样看问题，以为自己想做什么就能做什么。事实上，我连第一代百万富翁也不如！

丹：在谈到你所办的学校时，你提到你们的"晨会"，以及它对一整天活动的影响。你觉得应当如何安排一天的活动日程？

梅：人们为了生存，因而产生了彼此防备、相互竞争之类的事情。但是我们生来就具有某些协调的东西，我们应当重新回到协调的状态中去。我总是喜欢我们人类的天性，一旦发现了这种天性是什么，我就力图按天性去做。

把我们的活动与日夜循环一致起来，这对做任何事情都会有很大帮助。这样，不管发生什么事，我们仍然能与固定的日夜循环相一致。每天早晨是我们重新获得充沛精力的时刻，如果你生活在能看到各种大自然景象的环境中，那就更好了。我童年住在旧金山时，我每天早晨观察草上的露水，看着太阳渐渐升起，晨雾随之消失，只在空气中留下了一层淡淡的香槟酒似的颜色。大自然的景象，使我对新的一天充满了希望，盼望着这一天带来新成就。

确定一天的活动日程，对我来说，是件非常有趣的事

情。虽然我早已习惯在晚上开音乐会，但我从小就讨厌在太阳落山以后练琴，甚至到现在，我仍然感到白天是积累和学习的好时光，而晚上是享受自己的演奏，是把白天所学到的东西表达出来的时候。晚上应当用来和别人交谈，演奏室内乐，以及做些娱乐活动。

清晨的第一件事，应当是锻炼身体，等到身体各部分充分活动起来后，精神才最饱满。如果有时间，尤其是附近有树林、田野、海岸或小山的时候，我喜欢早晨在那里散步。

通常，我们忠实的女管家米莉在八点半拆开信件，准备叫我处理。我喜欢把事情尽早办好，例如在录音机前口授我的回信和一些应回的电话，以便使一天中的其余时间，都可用来安心地从事音乐活动。我从小就习惯每天早晨独自练琴。

可是，我偶然也在早晨开音乐会。波士顿和华盛顿特区的妇女俱乐部，经常用比较高的代价，邀请某位艺术家在十一点钟开个很短的音乐会。我喜欢在中午演奏。

在西班牙和南美，音乐会往往是下午六点钟开始。这样做我觉得也很好。信不信由你，这些音乐会称为“午后音乐会”。因为在这些国家中，晚上的音乐会通常在十点或十一点才开始。在六点开始的音乐会之后，我能很愉快的与朋友们作长时间的相聚；甚至在英国，于七点半或八点开始的音乐会后，我也能在十点钟左右和朋友们坐下来吃一顿饭。

为了某些特殊的原因，我喜欢当别人工作的时候休

息。早晨早点起来，锻炼身体，练一个多小时的琴，到十一点钟左右去睡觉。我感到这样的生活是很舒适的。在旅行演出时，我经常这样做。因为每天睡得很晚，又要旅行，把生活搞得毫无规律。早晨打会盹儿，能使我一天都有精神。

在旅行演出时，我无法按照理想的时刻表生活。在一天的任何时间，都有可能旅行、睡觉、练琴或演出，这说明人体有多么大的适应能力。我很容易入睡，如果疲倦了，我能在任何时间、任何地点睡着。

在旅行演出中，最重要的是要吃得好，但不要吃得太多。昨天我在意大利大使馆里吃了非常丰盛的一餐饭，后来就很想睡觉。某些古老的因果规律已清楚表明，十全十美的事情，事后总是给人带来悔恨的因素。

音乐就不是这样了。当我把一首乐曲演奏得很成功时，不但当时我感到很愉快，而且我一生都会感到欣慰。这可能因为，我所取得的成绩是来自内心、来自自己努力思考和工作的缘故。

手工艺者通过自己的手艺而获得的愉快，是同样不会后悔的。就连吃饭也是这样，如果不吃过量的脂肪，不吃过量的糖，任何东西都不要过量，那么就不会后悔。令人遗憾的是，我们常常过分地贪图一时的享受。

中国人的饮食，有一种很合乎卫生要求的习惯。他们不仅考虑到食物的滋味，而且考虑到易于消化和吸收，甚至还考虑到便于排泄。这样，整个消化道必定是很舒适的。在任何场合，中国人都吃粗茶淡饭。

在西方，我们有一种不好的待客习俗，主人总是以盛肴待客；能以清淡、简洁的食品招待客人的主人是不多的。米歇尔·格阿德就能做到这一点，他的独特的烹饪方法，使他做的碎肉馅饼精巧味美。我打算在休假年里到法国去探访他。

南方的印度人也有类似的技术，他们用特别的烹饪方法为该地的神职人员准备饭食。食物的种类和做法，都有益于祈祷和静坐，也有益于身心协调的瑜伽练习和准确的身体动作。有一次，在孟买我的宗教导师的家中，吃到了这样一餐饭，整桌的美餐准备了两天，我觉得这是我一生中在饮食方面的最好的一次经历。所有的菜都非常清淡、洁净而又精美。这样的饭菜使我精神饱满、肠胃舒适，并含有人体必需的各种矿物质和维生素。

从准备到正式进餐，始终充满着印度人的那种天真而愉快的气氛，这种愉快来自事物的本身，而不是因为受到别人的赞扬，或是因为自己做得很成功，也不是为了和别人作某些交换。这种感情就好象一泓泉水，自然地源源而涌，没有任何勉强的成份。

关于印度，我最喜欢他们对待生活的整体观念。他们认为，世界上的每一件东西，从最原始到最复杂的，都有它存在的意义和目的；每一个人，从乞丐、勇士到圣人，都有他们几乎是神圣的地位。善与恶是互相交织在一起的；创造与破坏是不能分离的；人类精神的各个方面，身体各部分的功能，各种复杂的旋律与节奏，都逃脱不了印度学者和圣哲们的剖析。

印度正经历着激烈的变革。在现代化的教育、科学和工作方式的推动下，整个社会正在迅速前进中；旧秩序已经做好了被取代的准备。然而，谁知道新的东西能维持多久呢？

丹：在你所认识的人当中，哪些人最有修养？

梅：这需要好好想一想。但在各行各业中，都有我不加思索就可以肯定的人物；例如埃奈斯库、希腊的艾琳(Irene)公主、哈罗德·麦克米伦、洛德·戴维·塞希尔(Lord David Cecil)、美国女作家威拉·卡瑟（Willa Cather)、律师西德尼·埃尔曼（Sidney Ihrman，他对我和我的家庭非常友好)、珠宝商乔治·普林斯（George Prins，他曾是我在海格特的邻居)、前英国驻日本大使约翰·皮尔彻(John Pilcher)男爵等。

我期望在伊斯兰的泛神论神秘主义者和日本的禅宗和尚中，寻找有高度修养的人，而且我确信，在那些不太会读书和写字的人们当中，一定有极聪明的人。

在印度，我认识了霍米·布哈布哈（Homi Bhabha)，他是原子能委员会的第一任主席，精通艺术与科学，是一位十分有修养的人。在一次去纽约的旅途中，一位年轻的记者问他："布哈布哈先生，象您这样著名的科学家，怎么能来自这样一个不发达的国家呢？"他回答说："你说得很对，我们的确没有发明汽车或飞机，也不是大的工业国；但是你必须记住，几千年来，我们那里的夏天一直是又热又干燥的，当我们感到不能再工作的时候，我们就坐在树荫下进行思考。"

丹：我经常听艺术工作者说他们自己的特殊才能需要保护和培养；有些人说，这是他们生活中最重要的职责。

梅：我的一切并不属于我自己，包括我的身体、我的妻子和孩子们。我甚至感到我的房子也不属于我。我认为我们应当象印地安人那样，怀着尊重与感激的心情，并且时刻铭记子孙万代的需要，来使用水、空气、土地以及大自然给予人类的一切。

丹：你认为你在音乐方面的才能都不属于个人，这一概念是你父母的教导吗？

梅：这是我和姐姐从父母的行动和无私的性格中间接学来的。尽一切可能保持并发展我的演奏技巧，使它更加准确，更加流畅，能更好地表达我的音乐意图，这对我来讲是不容推辞的义务。

我每天都练琴，以使自己的技巧更加纯熟，这一工作永无止境。如果我有一个月没有练琴，那就要花另一个月、或更多的时间，来补偿失去的光阴。

象奴隶为了获得自由而工作一样，我对我的身体也承担着义务。象我喜欢练小提琴一样，每天我都做体操，而且我喜欢做体操。生活中每件有价值的事，都需要不断的努力，使其向前发展。

丹：你除了从小提琴演奏中得到了巨大的适应性和控制力外，印度的瑜伽术在你的生活中起了多大作用？

梅：东方人的冥想能力是十分卓越的，他们能高度集中地思考每一个问题，或者根本不去思考，一切听其自然，从而纯净了自己的内心。若干世纪以前，通过内心的

集中与冥想，瑜伽论者认识了许多关于人体功能的道理，这些道理正逐渐被现代医学所证实。西方人使用的是分析、解剖、测量的方法，而瑜伽论者是使用自我意识的方法，来认识自己身体内部的一切活动的。

遗憾的是，我没有能充分地练习瑜伽术；然而瑜伽术对我的确起了很大的作用：它调节了我的呼吸；使我心境平静；使我的身体得到了锻炼。通过练习瑜伽，还使我意识到我们身体的某些下意识活动；也意识到身体的某种姿势和平衡，关节的互相协调动作；以及充分发挥自己身体的最大潜在能力。

如果态度十分虔诚的话，那么瑜伽术是种很好的养身之道。它可保持我们身心的纯洁，反应灵敏，两肺柔润。瑜伽论之所以伟大，是因为它可以使我们的生理、心理和精神等各个方面，都得到发展。

深呼吸可以使我们取得更多的氧气，从而使我们的关节能自如活动。但这仅是利益之一。如果你有罪恶、忧虑、嫉妒或急躁的感情，你就不可能镇静地呼吸。通过练习深呼吸，我们就能在一天中，获取更强的控制不好的感情与动机的能力。

我的确也偶而在并非最必要的时刻发了脾气，而且也不是最恰当的时刻。我羡慕象我母亲这样的人，她是经过细心考虑之后才发脾气的；或者可以这样说，她发脾气是为了取得某种必要的效果。她那有控制的发脾气，是为了使孩子们能做得更好些。她发脾气的时间很短，从不超过必须的程度，总是适可而止，恰到好处。我在这方面做得

一点也不好，首先，我完全没有演戏的能力，这可能也是我这个人之所以诚实的原因之一。应酬的才能是与我无缘的。

我的妻子非常擅长引经据典，她经常大致地看一看我的讲话稿，然后就建议我加入一、两段恰到好处的引文。接着，她总是这样说："我以后再也不替你找了，因为别人替你找来的引用文句，你读起来就不那么理直气壮。"

有时我读了一段很长的、十分动人的引文，感到非常有说服力。最近，我在以《幸福》为题的演说中，引用了一位印地安酋长西思尔在1855年给富兰克林·皮尔斯总统的信。信的内容，与我们这个时代，甚至与所有的时代，都有关系。我非常愿意摘引出来，以飨读者：

"在白人居住的城市中，没有安静的地方。听不到秋天落叶的沙沙声；也听不到昆虫振翅的嗡嗡声。也许因为我是个野人，所以不懂得震耳欲聋的机器声。但是，一个人如果听不到夜莺可爱的叫声；听不到青蛙夜间在池塘里的热烈争鸣，这样的生活还有什么意思呢！印地安人喜欢微风掠过水面的地方；喜欢微风带来的清新气息；喜欢那种雨后充满松脂的香味。空气对印地安人是最可珍贵的，因为所有的动物、植物和人类，都呼吸着同样的空气。白人似乎不注意他们所呼吸的空气，就象一具僵尸，已经闻不出自己所散发的臭气了。

如果我决定接受你们的要求的话（指白人想购买他们的土地），那一定要给我这样的保证：白人对待这里的动物，必须象对待他们自己的亲兄弟一样。我是野人，我只知道应当这样对待动物。我曾在大草原中看见一千头腐烂了的水牛，这是乘火车经过这里的白人用枪打死的。我是野人，我不理解这个冒

烟的铁马比被杀死的水牛对生活更加重要。没有动物人将怎样生活？如果所有的动物全走了，人类将因精神上的极大孤独而死亡，因为那些发生在动物身上的事情，最终也将发生在人类身上。所有的事情都是互相联系的，已经降临到地球上的事情，也会降临到子孙后代的身上。

我们的孩子们，看到了他们的父亲战败后的自卑状态。我们的战士也感到羞耻。战败后他们闲散度日，用甜食和烈酒毁坏着自己的身体。我们今后将在什么地方度过我们的余生，这并不重要，因为我们剩下的日子不多了。再过几年，也许是几个小时之后，曾经在这块土地上生活过的、也曾经象你们一样强大、充满希望的伟大部落的子孙，就再也不会在他们父辈的坟墓前祈祷了。

有一件事我们是清楚的，白人也总有一天会发现这个真理：我们的上帝和你们的上帝是一样的。现在你们希望象占有我们的土地一样占有上帝，这永远也办不到，因为上帝是属于全人类的；而且他对红种人和白人的怜悯也是相同的。大地是上帝赐给人类的最宝贵的财富，损坏大地就是对上帝的侮辱。

白人也是要死的，可能比别的部落死得还要早些。继续不断地糟塌你周围的一切，总有一天要自食其果。当水牛全被屠杀、野马也都被驯服、森林里充满了人的臭气、妇女们的吵闹声代替了满山的果实的时候，哪里还有森林，哪里还看得到鹰的飞翔呢？完了，一切都完了！这就标志着生命的结束和复活的开始。

如果我们知道白人的梦想是什么；在那漫长冬天的夜晚，他们给自己的孩子们讲述的理想是什么；在他们心中，对明天燃烧的是什么样的理想，我们可能会理解这一切。然而我们是野人，白人不让我们知道他们的理想。因为他们不让我们知

道，所以我们就决心走自己的道路。

如果我们同意卖掉我们的土地的话，那就一定得按照你已经答应过我们的那样，确定出印地安人的居住地。在那里我们还可以按照我们希望的方式活上几天。

当最后的一个印地安人在地球上消失了的时候，印地安人还会象漂过大草原的云影那样，继续留在人们的记忆中；海岸和树林将继续保持着我们人类的精神，因为我们热爱大地，就象新生婴儿热爱自己的母亲一样。”